KRETZSCHMAR

GESCHICHTE DER OPER




SIGILLVM · COLLEGII · WELLESLEIANI
NON MINISTRARI
SED MINISTRARE
Inci pit
Vita Nova
1875

Kleine Handbücher
der
Musikgeschichte nach Gattungen

Herausgegeben
von
Hermann Kretzschmar

Band VI

Geschichte der Oper

von

Hermann Kretzschmar



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1919

Geschichte der Oper

von

Hermann Kretzschmar

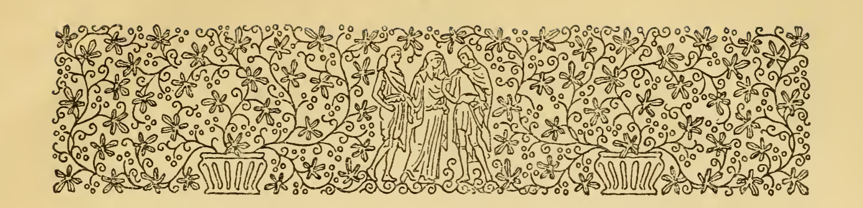


Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1919

Buchschmuck von Roland Anheißer

Inhalt.

Geschichte der Oper



Einleitung

Wenn die Oper auch von der Wichtigkeit, die sie im 17. und 18. Jahrhundert besaß, viel eingebüßt hat, so nimmt sie doch im Kunstleben der Gegenwart immer noch eine ansehnliche Stellung ein. Das beweisen die Theaterzettel und die gefüllten Opernhäuser der großen Städte. Sie gilt als ein glänzendes Stück dramatischer Kunst, zugleich ist sie das anspruchsvollste: sie verlangt ein größeres Maß von Vorbildung als das gesprochene Drama, nicht bloß musikalische, sondern auch geschichtliche Vorbildung. Man muß die Geschichte der Oper kennen, um mitten im Wirrwarr der auseinander gehenden Richtungen sich zurecht finden, um Wert oder Unwert neuer Versuche und Entwicklungen, wie sie uns zuletzt beispielsweise Rich. Wagner gebracht hat, sicherer beurteilen zu können. Geschichte der Oper ist die unerläßliche Vorbedingung zu einer Ästhetik der Oper, sie ist konkrete Ästhetik. Das ist die vornehmste Veranlassung, sich mit ihr bekannt zu machen.

Ihr Studium vermittelt dann weiter die Bekanntschaft mit großen Künstlern und mit bedeutenden Werken. Eduard Hanslick hat wiederholt ausgesprochen: die Lebensdauer eines musikalischen Kunstwerks sei fünfzig und, wenn es hoch kommt, hundert Jahre. Dieses Axiom ist heute durch die Namen Schütz, Palestrina widerlegt: es stimmt auch für unsere Opernpraxis nicht recht mehr. Sie macht allerdings bei Gluck halt und stellt uns vor die Frage, ob in Zukunft auf die Wiederbelebung auch älterer Werke gerechnet werden darf? Auf Wiedereinführung ganzer Opern des 17. Jahrhunderts und aus der ersten Hälfte des 18. nur spärlich und bei Gelegenheiten, wie sie 1878 die Hamburger Oper bei ihrer zweihundertjährigen Jubelfeier mit der Aufführung von Händels »Almira«, wie sie Breslau 1912 mit einer Neubearbeitung von Monteverdis »Orfeo« bot. Aber es gibt einzelne Opern, von Cavalli z. B., die in stilgerechter, vollendeter Ausführung auf ein verständiges Publikum noch heute überwältigend wirken würden. Noch mehr aber gibt es einzelne Szenen dieser Art. Gerade die Vor-Glucksche Oper ist reich an musikalisch-dramatischen Elementen und Ideen, die in der Gegenwart eines erstaunlich belebenden Eindrucks sicher wären.

Nicht der letzte unter den Nebenerträgen einer Operngeschichte ist die Beleuchtung, die von ihr aus auf das Theater älterer Zeit überhaupt fällt. Eigenheiten Shakespeares, wie seine Verkleidungsmotive, rücken erst durch Bekanntschaft mit der Oper ins System. Aber nicht bloß auf das Theater des 17. und 18. Jahrhunderts, sondern auf die ganze Kultur dieser Perioden fallen von der Oper aus aufhellende Lichter. Sitten, Geschmacksrichtungen, Moden, Wesen und Wert großer geistiger Strömungen offenbaren durch die Oper sonst unbekannte Züge.

Eine vollständige Geschichte der Oper in der Zeit bis Gluck läßt sich gegenwärtig allerdings nicht geben. Einmal ist der größere Teil der hierzu nötigen Vorarbeiten überhaupt noch gar nicht in Angriff genommen, zweitens aber zeigt der Bestand des wesentlichsten Quellenmaterials selbst so bedenkliche Lücken, daß die Hoffnung auf eine vollkommene Lösung der Aufgabe vielleicht für alle Zeiten aufgegeben werden muß. Diesen wesentlichsten Teil des Quellenmaterials bilden die Partituren der Oper. Nun sind von den italienischen Opern, gerade in der Periode, wo sie den Kontinent beherrschten, nämlich von der Mitte des 17. Jahrhunderts ab, die Partituren nur handschriftlich verbreitet worden. In der französischen Oper wurden, dank einer einsichtigen Verfügung Ludwigs XIV., die aufgeführten Werke sämtlich gedruckt, mit Privileg geschützt und in mehrfachen Exemplaren auf den öffentlichen Bibliotheken hinterlegt. Die Entwicklung des französischen Musikdramas können wir daher heute ziemlich vollständig übersehen. Aber bei der italienischen Oper stehen wir immer wieder vor den fatalsten Lücken. Es sind Partituren verschollen, welche wir als die Hauptwerke ihrer Schöpfer bezeichnet finden, z. B. aus der venezianischen Oper: Legrenzis »Divisione del mondo«, Sacratis »La finta pazza«. Von einzelnen Komponisten, welche im Repertoire eine Hauptstelle einnahmen, ist wenig oder nichts erhalten. Von den mehr als zwanzig Opern, mit denen z. B. Rinaldo da Capua vertreten war, sind heute fünf Werke übrig; von Latilla besitzen wir gar nichts.

Bis zu einem gewissen Grade darf allerdings eine Besserung dieser Sachlage erwartet werden. Zu den großen öffentlichen Bibliotheken, in welchen bedeutendere Sammlungen italienischer Opernpartituren aufbewahrt werden, — auf deutschem Boden: die Königlichen Bibliotheken in Berlin und Dresden, die Hof- und Staatsbibliothek in München, die Stadtbibliothek in Hamburg, die besonders reiche Hofbibliothek in Wien und die Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde ebendaselbst, im französischen Sprachgebiet: die Bibliothek des Conservatoire und die Nationalbibliothek in Paris, die Bibliothèque royale in Brüssel; in Italien die Markusbibliothek zu Venedig, die Biblioteca Estense zu Modena — eine der ersten von allen —, die Bibliotheken der musikalischen Lyzeen zu Bologna, Florenz und der Santa Caecilia[1] zu Rom und namentlich die Bibliothek des Konservatoriums zu

[1] Letztere hat der Deutsche Adolf Berwin ins Leben gerufen.

Neapel —, kommt noch eine Anzahl kleinerer, zum Teil in Privatbesitz befindlicher Bibliotheken. Namentlich an diesen letzteren Stellen fehlt es noch vielfach an einer planmäßigen Feststellung des vorhandenen Materials. Das gilt für ehemalige kleine deutsche Residenzen, noch mehr aber für die Bibliotheken altitalienischer Familien. Im Jahre 1888 tauchte im Palazzo Chigi zu Rom der längst verloren geglaubte »Orfeo« von Luigi Rossi, eine der wichtigsten Opern des 17. Jahrhunderts auf, fünf Jahre später war er wieder verschwunden, dafür kam eine andere Oper des Komponisten »Il Palazzo d'Atlante« zum Vorschein.

Jedoch auch an den Stellen, deren Besitz an Opernpartituren katalogisiert und bekannt ist, bleibt bibliographisch noch manches zu tun. In der Mehrzahl derselben treten wir vor eine dunkle Abteilung, gebildet aus den Opern des gefürchteten Anonymus. Es gibt nun Fälle, in welchen sich dieser unbestimmte, unbekannte Autor mit Leichtigkeit ermitteln läßt, und die Tatsache, daß die musikalische Abteilung großer Bibliotheken zuweilen gänzlich unberufenen Händen überwiesen wird, läßt sich mit zahlreichen Anekdoten belegen. So erklärte in Wien vor dreißig Jahren der betreffende Kustos: »von Draghi haben wir nichts«. Schon aber mit Hilfe des Zettelkatalogs ließ sich feststellen, daß die Bibliothek von diesem Draghi, welcher am Orte Kapellmeister und jahrzehntelang der eigentliche Hauskomponist der Wiener Hofoper gewesen war, 81 große Opern und ebensoviel und noch mehr kleine Serenaden, Festspiele und andere Einakter besaß. In der sonst gut geordneten und verwalteten Bibliothek zu Bologna waren seiner Zeit von Jomelli eine Oper »Merope« und eine »Epitide« als zwei verschiedene Werke gebucht, obwohl unter den beiden Titeln ein und dieselbe Oper vorliegt. »Epitide« ist die Hauptperson der »Merope«. In Modena befanden sich in der Abteilung des »incerto autore« auch Werke wie »Le deserteur« und »Arsène«, die noch am Anfang des 19. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland mit ihren Verfassern fast sprichwörtlich bekannt waren.

An andern Orten bereitet aber der Nachweis über Dichter und noch mehr der über Komponisten jener »opere incerto autore« ernstliche Schwierigkeiten. Das war bis vor drei Jahrzehnten der Fall in St. Marco zu Venedig, wo die betreffende Abteilung aus 84 Nummern bestand. Doch ist es hier Taddeo Wiel gelungen, uns die vermißte Auskunft zu geben, mit Hilfe verzweigter Untersuchungen, namentlich durch den Vergleich der Texte der Partituren mit den gedruckten Textbüchern und dem Studium der Vorreden der letzteren. Seine Arbeit, im Jahre 1888 unter dem Titel »I Codici musicali Contariniani del sec. XVII nella Reale Bibliotheca di S. Marco« in Venedig erschienen, hat allein zwei Dutzend verloren geglaubter Opern Francesco Cavallis ans Licht gezogen.

Was in Venedig möglich war, wird sich auch an anderen Orten erreichen lassen. Wir dürfen hoffen, daß in die Abteilung der »opere

1*

incerto autore« auf allen Bibliotheken Licht gebracht wird, daß wir hierdurch über eine Reihe von Werken Kenntnis erhalten, die wir bisher vermissen, daß endlich auch einige Meister praktische Vertretung finden, die wir bis jetzt nur dem Namen nach und durch unzureichende Berichte kennen. Wollen wir uns diesem Ziele schneller nähern, so ist die Voraussetzung, daß die Zahl der Mitarbeiter wächst. Dieser Erfolg hängt eben wieder davon ab, daß das Interesse für den Gegenstand, welchen weit über ein Jahrhundert die tiefste Gleichgültigkeit gedeckt hat, immer mehr erstarkt. Dafür haben sich in den letzten Jahrzehnten günstige Anzeichen bemerklich gemacht.

Bilden die Opernpartituren den unentbehrlichsten Teil für eine Geschichte der Oper, so sind die Textbücher nicht minder wichtig. Wenn auch eine geniale Musik eine Zeitlang über die Wertlosigkeit eines schlechten Librettos hinwegtäuschen kann, so bleibt doch das Gedicht die ausschlaggebende Grundlage der Oper, und die bedeutenden Umwälzungen in der Geschichte der Oper sind jederzeit in erster Linie von dramatischen Gesichtspunkten aus erfolgt; die Musik schloß sich an. Die Oper trat als ein Protest gegen das theatralische Unwesen des 16. Jahrhunderts schon ins Leben, die Namen Gluck, Wagner bedeuten mehr noch als eine musikalische: eine dramatische Reform, eine bedeutende Verlegung und Umgestaltung der dichterischen Ziele und Mittel. Die Geschichte der Operndichtung bietet aber auch ein großes, selbständiges Interesse: Sie bringt einen bedeutenden Beitrag zur Kultur- und Geistesgeschichte der Völker, welche an der Pflege und Ausbildung der Oper beteiligt waren. In ihr sind eigentümliche und bezeichnende Züge aus der Denkes- und Sinnesart, aus dem Sittenleben der Zeiten und Nationen niedergelegt, welche wir an anderen Stellen nicht in derselben Deutlichkeit oder überhaupt nicht wiederfinden.

Für diesen Teil des Quellenmaterials nun, für die Geschichte der Operndichtung, liegen die Verhältnisse wesentlich günstiger. Der überwiegend größere Teil der Textbücher der italienischen Opern ist noch aufbewahrt. Die Textbücher wurden in starken Auflagen gedruckt und wiedergedruckt, von mehreren der hervorragendsten Operndichter liegen die Werke in stattlichen Gesamtausgaben vor. Eine der reichsten italienischen Textbibliotheken ist die des Liceo Rossini zu Bologna, in Deutschland stehen Berlin, Hamburg, Weimar an der Spitze.

Mit Opernpartituren und Textbüchern ist das notwendigste Quellenmaterial für eine Geschichte der Oper begrenzt. Sie reichen jedoch noch nicht aus, um die Stellung der Werke im Repertoire und damit die Neigung und Richtung des Publikums erkennen zu lassen, des Publikums, welches auch bei der Entwicklung der Oper wie bei der Entwicklung jeder andern Kunst fast ebensoviel gegeben, wie empfangen hat. Sie reichen ferner nicht aus, um über Zeitbestimmungen ins klare zu kommen. Hier tritt die Memoirenliteratur mit helfend ein. In erster Reihe aber haben wir uns an die Theater-

und Bühnenstatistik zu wenden. In früherer Zeit nur schwach gepflegt, in Italien durch die Kataloge eines Allacci und Groppo, in Deutschland durch Gottscheds »nötigen Vorrat«, durch Marpurgs historisch-kritische Beiträge — sämtlich Arbeiten aus der Mitte des vorvorigen Jahrhunderts — vertreten, wird dieser Teil der Quellenkunde in neuerer Zeit immer eifriger und immer besser bearbeitet. Italien, das Land, in welchem das Theater den höchsten Rang einnimmt, geliebt und überschwenglich geschätzt wird, ging voran. Wir haben von allen bedeutenderen musikalischen Städten, mit Ausnahme von Florenz, seit etlichen Jahrzehnten lokale Theatergeschichten, Arbeiten von Sängern, Direktoren und anderen der Bühne näher stehenden Männern. Stark aufs Anekdotische gerichtet, in der eigentlichen Forschung nur auf das bequem Erreichbare oder das Pikante beschränkt, sind diese Bücher allerdings in den statistischen Angaben über die älteren Perioden unvollständig und unzuverlässig. Sie gewähren aber doch immerhin einigen Anhalt, und sie haben ferner die gute Wirkung gehabt, zu gründlicheren Untersuchungen anzuregen. Als die reifen Früchte der letzteren liegen vor: die »Scenni storici« von Livio Galvani in Venedig (1884), Francesco Florimos »La Scuola musicale di Napoli ed i suoi Conservatorii« (Neapel, 2. Auflage 1880—84), ferner G. C. Botturas »Storia del Teatro communale di Trieste« (Triest 1885), Corrado Riccis »I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII« (Bologna 1888), Wiels »I Teatri musicali Veneziani del Settecento« (Venedig 1897), P. E. Ferrari: »Spettacoli dramatico-musicali e coreografici in Parma dall 1628—1683« (Parma 1884), A. Paglizzi Brozzi: »Il Regio-ducal teatro di Milano nel secolo XVIII« (Mailand 1894), Aless. Gandini: »Cronistoria dei teatri di Modena 1539 al 1871« (Modena 1873), A. Chiappelli: »Storia del teatro in Pistoja dalle origini alla fine del secolo XVIII« (Pistoja 1913), G. Radiciotti: »Contributi alla storia del teatro e della musica in Urbino« (Pesaro 1899), P. Cambiasi: »Teatro alla Scala 1778—1889« (Mailand 1888 und 1889). Von deutschen Werken gleicher Art und gleichen Wertes sind zu nennen: M. Fürstenau: »Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden« (1. Bd. Dresden 1861, 2. Bd. Dresden 1862), ferner: F. M. Rudhart: »Geschichte der Oper am Hofe zu München« (Freising 1865), Teubner: »Geschichte des Prager Theaters« (Prag 1876 und 1886) und endlich Friedrich Walter: »Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfälzischen Hofe« (Leipzig 1898). Die Berlin, Wien, Hamburg und andere Plätze — z. B. W. Lynker: »Geschichte des Theaters und der Musik in Cassel« (Cassel 1865), J. Peth: »Geschichte des Theaters und der Musik zu Mainz« (Mainz 1879), H. Hirschberg: »Geschichte des Herzoglichen Hoftheaters zu Koburg und Gotha« (Berlin 1911) — behandelnden älteren Werke sind wissenschaftlich nicht vollwertig, erst in neuer Zeit hat Curt Sachs für eine Operngeschichte Berlins stichhaltige Anfänge geliefert, Schiedermair, Einstein sind ihm für Bayreuth, Durlach, Neuburg zur

Seite getreten. Von Schweden sind in Dahlgrens »Stockholms theatrar« (Stockholm 1866) und von Dänemark in Oeverskous »Den danske Skuepladses Histoire« (Kopenhagen 1854—1876), in A. Aumont »Det danske Nationalteater 1748—1889« (Kopenhagen 1900) gute Bücher zu dieser für eine Geschichte der Oper unentbehrlichen statistischen Grundlage beigesteuert worden. Spanien ist durch: J. Milego »Estudio historico-critico El teatro en Toledo etc.« (Valencia 1909), H. Mérimée »L'art dramatique à Valencia etc.« (Toulouse 1913), Derselbe: »Spectacles et comédies à Valencia« (Toulouse 1913), Pesea y Goñi »Le opera espaniola etc.« (Madrid 1881), vertreten. Für Rußland liegt eine Geschichte der Oper vor in: Vševolod Češichin (Tscheschichin), »Istorè·ya ruskoy operi« (2. Auflage Moskau 1905), für Amerika in H. Edward Krehbiel, »Chapters of Opera« (New York 1908). — Von der Menge französischer Arbeiten, welche in neuerer Zeit auf diesem Gebiete erschienen sind, sind Ch. Nuitter et Erneste Thoinans »Les origines de l'opéra français« (1887), weiter Ed. Grégoirs »Les gloires de l'opéra et la musique à Paris« (4 Bde., 1880—83) als vollgültige Leistungen zu verzeichnen. Als brauchbar und praktisch darf auch das kleine Buch von Nerée Desarbres »Deux siècles à l'opéra« (1868) empfohlen werden. Die Franzosen haben noch dadurch erleichterte Arbeit, daß sich ihre Geschichte der Oper im wesentlichen im Bereiche der Mauern von Paris abgespielt hat. Außerhalb Paris sind B. Lefèbre: »Histoire du théâtre de Lille« (Lille 1901—1907) und E. Destranger: »Le théâtre à Nantes depuis ses origines jusqu'à nos jours« (Paris 1893) erschienen. Die Franzosen verderben sich den Erfolg in der Regel aber durch novellistische und schöngeistige Neigungen. Dies gilt insonderheit von den mannigfachen Beiträgen, welche A. Pougin zur Geschichte in der Periode Glucks beigesteuert hat. In Frankreich ist auch zum ersten Male seit Allacci wieder in neuerer Zeit der Versuch gemacht worden, eine allgemeine Statistik der Oper zu geben und alle seit Entstehung des Musikdramas in Paris aufgeführten Werke mit genauen Daten zusammenzustellen. Das betreffende Werk, von Félix Clément verfaßt und betitelt: »Dictionnaire lyrique ou histoire des opéras« (Paris 1868, 1879, 3. Auflage), ist jedoch unbrauchbar. Leider ist es als Grundlage für ein deutsches Opernhandbuch benutzt worden. Zur Kritik von Clément kann es dienen, daß er als Komponisten italienischer Partituren häufig die Maschinisten nennt, welche bei der Aufführung der Opern mitgewirkt haben. Ähnlich verworren ist der »Dictionary-catalogue of Opéras and Operettas (Morgantown 1910)« des Amerikaners John Towers, obwohl diesem Verfasser dieselben vorzüglichen, jetzt in Washington befindlichen, handschriftlichen statistischen Arbeiten von Albert Schatz zur Verfügung gestanden zu haben scheinen, die O. G. Sonneck[1] zu seiner vorzüglichen »Dramatic

---

[1] Der gleiche Verfasser hat auch einen Catalogue of Opera-librettos printed before 1800 veröffentlicht (2 Bde. Library of Congress Washington 1914).

Music« (Washington 1908) benutzt hat. Auch die Angaben über Titel, Zeit und Verfasser von Opern in dem Lexikon von Fétis, der berühmten »Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique« (3. Auflage, Paris 1878) sind arg unzuverlässig. Hier findet sich fast bei jedem fünften Werke der venetianischen Schule als Komponist ein gewisser Nicolini angegeben. Dieser anscheinend so fruchtbare Nicolini war jedoch nichts weiter als ein venetianischer Buchdrucker, dessen Name als solcher auf einer großen Anzahl von Textbüchern vorkommt. Aus einer Oper des jüngeren Ziani: »Cajo Marcio Coriolano« macht Fétis zwei, 1. »Cajo Mario«, 2. »Coriolano«; Bernabeïs: »Gli dei festiggianti« wird bei ihm zu einem ganz sinnlosen »Gloria festiggianti«. Man könnte die Flüchtigkeit der Opernstatistik von Fétis mit einem Band Anekdoten belegen. Leider aber ist das Werk doch nicht zu umgehen; es bildet allerdings ein Sammelsurium, aber auch die reichste Sammlung von statistischen Daten, die man beachten muß, sei es auch nur, um sie zu widerlegen. Eine nur italienische Opernstatistik liegt in Carlo Dassoris »Opere ed operisti etc.« (Genua 1906) vor.

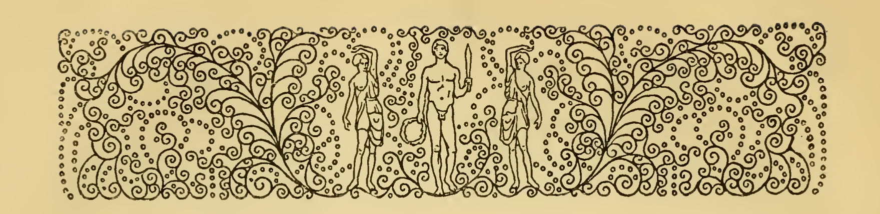
Wir haben mit diesen Bemerkungen über die Statistik der Oper das Thema der Vorarbeiten zur Geschichte der Oper betreten, von denen vorhin schon gesagt wurde, daß ein wichtiger Teil derselben noch gar nicht in Angriff genommen worden sei. Dieser wichtige Teil betrifft zunächst die biographische Behandlung einer Reihe der ersten Opernkomponisten des 17. und 18. Jahrhunderts. Von einem Meister von der Bedeutung des Alessandro Scarlatti stand bis vor kurzem Geburts- und Todesjahr noch nicht fest. Von seiner Lehrzeit, von dem Gange seiner Entwicklung, der Zahl seiner Werke und ihrem Zusammenhange, ihrer Wirkung auf die Mitwelt und die folgende Zeit waren wir nicht genügend unterrichtet. Mittlerweile ist Besserung eingetreten. Wir haben jetzt die Biographie Scarlattis von Edward Dent, die Jomellis von Hermann Abert, über L. Leo hat ein Nachkomme, über Pergolesi Radiciotti, über Simon Mayr Schiedermair, über A. Steffani A. Neißer, über S. Kusser H. Scholz, über Georg Kaspar Schürmann F. Schmidt, über C. Boxberg H. Mersmann geschrieben, über Monteverdi und Gagliano hat schon Jahrzehnte früher Emil Vogel verdienstliche Untersuchungen veröffentlicht. Wir haben neuere Arbeiten über R. Keiser, H. Graun, über Lully und Rameau. Aber wenn wir an Hasse, an Traëtta, Majo, Piccinni und andere bedeutende Nebenmänner Glucks denken, bleibt kein Zweifel, daß für die Opernbiographie noch sehr viel zu tun ist. Es ist einleuchtend, daß vor hundert Jahren und früher die Schwierigkeiten und Hindernisse, welche sich heute einer Geschichte der Oper entgegenstellen, zum Teil viel geringer waren, zum Teil gar nicht bestanden. Zugleich leuchtet aber auch ein, warum in jenen früheren Perioden eine Geschichte der Oper nur wenig vermißt wurde.

Was man lebendig und voll besitzt, braucht man sich nicht beschreiben zu lassen. Die musikalische Geschichtsschreibung überhaupt ist ja erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ins Leben getreten. Padre Martini in Bologna, Forkel in Göttingen, Burney in London machten bekanntlich die ersten Versuche und zwar sogleich im großen Stile. Der letztere ist der einzige von den dreien, welcher in seiner »General history of music« (London 1778) überhaupt bis an die Zeit der Oper herankam. Was er im dritten Bande dieses Werkes von der Entwicklung des Musikdramas und von seinen Meistern mitteilt, zeigt Fleiß. Aber seine Darstellung leidet an Mangel des Planes und im Urteil an musikalischer Beschränktheit. Von den späteren musikalischen Universalhistorien muß die von W. Ambros in der neuesten von H. Leichtentritt bearbeiteten Auflage wegen ihrer reichen und genauen Beiträge zur Geschichte der Oper hervorgehoben werden. Fünfzehn Jahre vor Burney begegnet uns zum ersten Mal ein besonderes Buch über die italienische Oper. Es ist des Grafen Algarotti »Saggio sopra l'opera in musica« (1763). Ihm folgt 1777 Signorelli mit einer »Storia critica de' teatri antichi e moderni«. An Erfolg übertraf diese Vorgänger ein Werk des spanischen Jesuiten Stefano Arteaga, das den Titel führt: »Le rivoluzioni del teatro musicale italiano« (3 Bände, Venedig 1785, 2. umgearbeitete Auflage). Leider ist diese Geschichte nicht berichtend, sondern vorwiegend räsonierend gehalten. Nach einem ähnlichen System bringt Castil-Blazes »L'opéra en France« (2. Aufl., Paris 1826) mehr Theorie als Geschichte und bewegt sich in hin und wieder mit Beispielen belegten Betrachtungen über die in der Oper zur Verwendung kommenden Musikformen (Ouvertüre, Rezitativ, Arie usw.) und ähnliche Allgemeinheiten. Der Merkwürdigkeit halber darf diesen Werken noch eine weitere Geschichte der Oper hinzugefügt werden, die von G. W. Fink geschrieben, 1835 in Leipzig herausgegeben und mit naiver Dreistigkeit der philosophischen Fakultät in Leipzig gewidmet ist. Diese 335 Seiten Kleinoktav umfassende Geschichte begleitet die Entwicklung der Oper in den älteren Perioden mit mürrisch-theologischen Glossen, ersichtlich ohne daß der Verfasser von den Komponisten und Werken, die er sämtlich mißbilligt, Leistungen von Belang gesehen hat. Ziemlich gleichaltrig mit Fink ist Hogarth: »Memoirs of the musical drama« (London 1838). Der beste Beitrag zur Geschichte der älteren Oper ist Romain Rollands »Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti« (1895). Auch die von Richard Wagner in den einschlagenden Schriften abgegebenen Urteile über ältere, Vor-Gluckische Opern lassen Kenntnis des wesentlichsten Quellenmaterials vermissen. Führt er doch sogar die Entstehung der Gattung auf die in den Kreisen der Vornehmen herrschende Lust am Ariengesang zurück. Daß im allgemeinen die Opernpartituren der älteren italienischen Zeit, namentlich die des 17. Jahrhunderts bis in die Gegenwart nur äußerst spärlich studiert worden sind, zeigt sich

schon darin, daß in vielen von ihnen der Streusand so auf den Noten liegt, wie er bei ihrer Niederschrift hingeschüttet wurde.

Heute ist der geschichtliche Sinn auch in den musikalischen Kreisen ein anderer, ein stärkerer geworden. Wir haben angefangen, uns mit den Schätzen der alten Musik wieder in direkte Verbindung zu setzen, und wir suchen aus ihnen das künstlerische Leben der Gegenwart zu befruchten. Auch die alte Oper gehört unter diese Schätze. Vermögen wir ihr Bild auch nur in den Hauptlinien hinzustellen, so bietet es doch schon in diesen der fesselnden Züge, der Belehrung und des Genusses genug.





Vorgeschichte, Entstehung und erste Periode der Oper

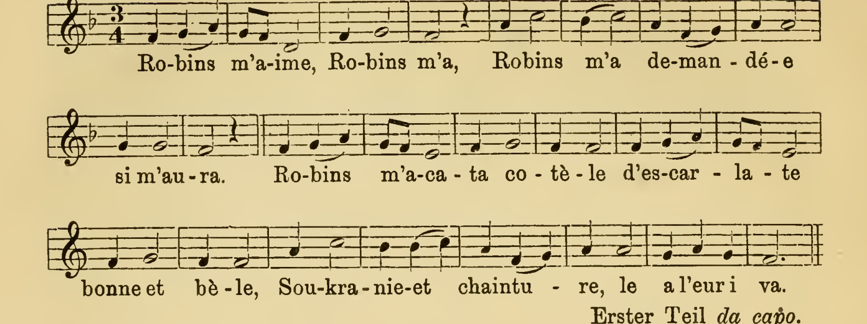
Solange die Oper da ist, hat sie auch immer Gegner gehabt, nicht bloß berufene Tadler ihres Verfalls, sondern grundsätzliche Verächter der ganzen Gattung. Unter den letzteren haben sich, und nicht erst seit Voltaire, die Freunde und Vertreter des gesprochenen Dramas am meisten hervortgetan; aber auch Fachmusiker von Bedeutung, zuletzt noch Hans von Bülow, haben ihnen wiederholt zugestimmt. Sie erklären die Oper deshalb für unsinnig, weil man im gewöhnlichen Leben spricht und nicht singt. Mit gewöhnlichem Leben soll es aber die Oper, das Drama überhaupt nicht zu tun haben, sondern mit Ereignissen und Zuständen, die das Seelenleben außerordentlich erregen. Da wird die Musik zur natürlichen Sprache des Menschen. Die Oper ist so weit berechtigt, als es die Musik überhaupt ist, und solange der Mensch in höchster Freude lacht und jauchzt, im höchsten Schmerze weint und jammert, wird auch eine gute Oper immer auf Verständnis rechnen dürfen. Mit der strengen Beschränkung aufs Verfahren des gewöhnlichen Lebens, mit der glatten absoluten Naturtreue kommt überhaupt keine Kunst aus, insbesondere die Dramatik nicht. Haben etwa die Monologe der Shakespeare und Schiller ihre Vorbilder in der Wirklichkeit? Was sind sie anders als ein Ersatz der Musik? Bei allen Völkern, die ein Theater gehabt haben, ist immer in einer oder der andern Weise die Musik mit in den Dienst der Bühnendarstellung gezogen worden, die Oper bietet nur die reichste Verwendung von Musik im Drama, die reichste und im Stil einheitlichste und vollendetste. Wir datieren sie heute bekanntlich seit dem Ende des 16. Jahrhunderts, aber es ist gar nicht unmöglich, daß sie damals nur wiedererfunden ist. Die Männer wenigstens, denen wir ihre Einführung um 1600 zu danken haben, waren der festen Meinung, daß ihr Musikdrama nichts weiter als die Erneuerung der antiken Tragödie sei.

Die Entstehung der Oper und ihre erste Periode bilden denjenigen Abschnitt, welcher schon bisher häufig und verhältnismäßig gute Darstellungen erfahren hat. Wir haben über diese Periode Berichte von Zeitgenossen, unter denen der »Trattato della musica scenica« des G. B. Doni, der an einer späteren Stelle genau mitgeteilt werden soll, als der bedeutendste anzuführen ist. Arteaga behandelt die Versuche, welche der Einführung des Musikdramas vorhergingen, ausführlich; auch Burney bringt wie schon erwähnt, ziemlich reiche Mitteilungen aus den ersten Jahrzehnten der Oper welche durch die Beigabe ausgeführter Notenbeispiele bis heute ihren Wert behauptet haben. Neuere Spezialdarstellungen sind dann gegeben worden von C. v. Winterfeld im dritten Kapitel seines »Johannes Gabrieli und sein Zeitalter« (Berlin 1834) und von Hans Michael Schletterer in »Die Entstehung der Oper« (Nördlingen 1873). Die Resultate aller dieser Arbeiten hat dann Wilhelm Ambros in seiner Musikgeschichte kritisch zusammengefaßt und bedeutend durch neue Ergebnisse eigener Forschungen vermehrt. Überholt wird er samt seinen Vorgängern durch die bereits angeführte Arbeit von R. Rolland. Als neuestes statistisches Stück kommt noch dazu: A. Solerti, »le origini del melodramma« (Turin 1903). Obwohl hier der musikalische Teil übergangen wird, ist doch auch J. J. Klein, »Geschichte des italienischen Dramas«, 2. Band, Leipzig 1867, noch zu erwähnen, und zwar deshalb, weil er viele und gute Proben aus den Dichtungen der ersten Opern gibt. Nur macht der niedrige, zwischen Johannes Scherr und Wilhelm Busch beständig schwankende Ton das Studium dieses Buches unerquicklich.

In Handbüchern der Musikgeschichte wird gern nach Vorläufern der Oper gesucht und ziemlich allgemein auf die Liederspiele, die Moralitäten und die Schulkomödien verwiesen. Das Liederspiel reicht bis ins 13. Jahrhundert zurück. Das älteste und gegenwärtig bekannteste uns erhaltene Exemplar dieser Gattung ist »Le jeu de Robin et de Marion« des Adam de la Hale, 1285 und angeblich für den Hof von Neapel geschrieben[1]. Aus diesem in vielen Bibliotheken vorhandenen Werk gibt Kiesewetter in »Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges« (Leipzig 1841), mehrere Proben. Arrey von Dommer beschreibt es kurz aber ausreichend in seinem »Handbuch der Musikgeschichte«. Es ist eine dialogisierte Dorfidylle, in die 14 von verschiedenen ländlichen Instrumenten mitgespielte tanzartige Liedmelodien eingelegt sind, über deren anmutigen Charakter das hier folgende Beispiel genügende Auskunft gibt.

---

[1] J. Tiersot: »Sur le jeu de Robin et Marion, d'Adam de la Halle« (Paris 1897), M. Meienreis: »Adam de la Hale's Spiel: Robin et Marion« (München 1893), E. Langlois: »Le jeu de Robin et de Marion« (Lille [Paris?] 1896, W. Tappert: »Zwei Lieder aus dem Singspiel Robin et Marion« (Halle 1874).



Die Schulkomödien und Moralitäten entstammen dem 14. Jahrhundert. Die älteste ist das in Eisenach entstandene und dort aufgeführte »Spiel von den törichten und klugen Jungfraun«. Neuerdings hat es Schletterer in dem oben angeführten Buch abgedruckt, Ludwig Bechstein, der Märchendichter, welcher es gefunden und zuerst herausgegeben hat (Hildburghausen 1855), glaubte es als Oper bezeichnen zu dürfen. Als weiter bekanntere Werke aus der Klasse dieser Schulkomödien sind zu nennen: Joannis Reuchlin »Phorcensiscaenica progymnasmata«, 1498, Hegendorffi »Comedia nova«, 1520, Paul Rebhuns »Geistliches Spiel von der gottesfürchtigen und keuschen Frau Susanne«, 1536; Joachim Greffs »Mundus«, 1537; das von Goedecke (Grundriß usw.) mitgeteilte »Schöne Spiel von der Frau Jutte«. Mit der Oper haben aber diese Schulkomödien nichts zu tun. Es sind — wie wir das heute bezeichnen — Schauspiele mit musikalischen Einlagen. In der älteren Zeit sind dieser Einlagen wenige und sie sind dürftig. In dem vorhin genannten Werke des Reuchlin z. B., den »Scaenica progymnasmata« — es ist eine dem Terenz nachgebildete und lateinisch verfaßte Dorfkomödie — bestehen sie aus vier Chorgesängen einfachster Natur, welche bei den Aktschlüssen einfallen. Der am Schluß des ersten Akts vorgeschriebene, Chorus choralis bezeichnet, hat neun Verszeilen. Die übergeschriebene Melodie klingt wie unbeholfener Psalmengesang, muß aber achtmal wiederholt werden. Beim zweiten Akt ist der Chor durchkomponiert, der fünfte Akt geht leer aus. Diese Schulkomödien erhielten sich bis ans Ende des 17. Jahrhunderts, und da geschah es, und zwar unter dem direkten Einfluß der Oper, daß sie reicher mit Musik ausgestattet wurden. So enthält das »Zittauische Theatrum« »wie solches a° 1682 präsentirt worden«, von Christian Weise außer den Chorgesängen auch begleitete Sololieder und selbständige Instrumentalmusik und zwar nicht bloß an den Schlüssen der Akte, sondern auch am Anfang und in der Mitte der Szenen, an geeigneten und unpassenden Stellen. In »Jacobs doppelter Heirat«, dem ersten unter den drei Stücken des genannten »Zittauischen Theatrum«, singen drei Schäfer, drei Schäferinnen und

außerdem einige Bauernmägde Sololieder verschiedenen Inhalts, madrigalische Liedweisen die einen, spottende Couplets die andern. Die Chöre eröffnen einzelne Akte, das Orchester, »mehrenteils — wie Weise sagt — in Pauken und Schalmeyen bestehend, weil das ganze Spiel eine Schäferei abbilden soll«, fällt zuweilen plötzlich und überraschend ein, wie in der Szene, in welcher Jakob und Lea zusammengegeben werden sollen. Diese in vielfacher Beziehung sehr verwunderlichen, im Tone oft roh gehaltenen, mit Zweideutigkeiten gefärbten, durch Prügel belebten, in der angeblich moralischen Tendenz oft bedenklichen — Jakob erhält am Schlusse des hier angeführten Stückes durch eine himmlische Vision die durch den dreißigjährigen Krieg erklärliche Erlaubnis zwei Frauen zu nehmen — in bezug auf Ausstattung und namentlich auf Personenzahl — im »Jakob usw.« kommen 50 verschiedene, im »Masaniello« 82 Rollen vor — höchst anspruchsvollen Schulkomödien, wurden wie in diesen Dingen, so besonders in der reichen Verwendung von Musik noch übertroffen durch die sogenannten Jesuitenspiele, welche im 16. Jahrhundert im katholischen Deutschland zur Blüte gelangten. Rudhart berichtet a. a. O. über eine dieser Jesuitenaufführungen zu München im Jahre 1597. In ihr wirkten 900 Choristen mit.

Wir können Jesuitenspiele, Schulkomödien, Liederspiele als Vorläufer der Oper ebensowenig anerkennen wie die Balletts und ähnlichen halb theatralischen und halb musikalischen Lustbarkeiten des französischen Hofs und der französierenden deutschen und italienischen Residenzen, welche von Castil-Blaze und andern französischen Schriftstellern, neuerdings auch wieder von H. M. Schletterer[1], für die Vorgeschichte der französischen Oper verwertet worden sind. Mit einem ähnlichen Recht dürfte dann in diese Klasse auch die italienische Tragödie des 15. und 16. Jahrhunderts aufgenommen werden. Denn auch in ihr waren nach griechischem Muster Chorgesänge eingelegt. Ob reicher oder spärlicher mit Musik ausgestattet und durchsetzt, allen den genannten Arten dramatischer Kunst fehlt dasjenige wesentliche Element, welches bei der Erfindung der Oper nachweislich den Ausschlag gab, das harmonisierte Rezitativ. Der Umstand, daß die Begründer der Oper, die Peri, Gagliano, Monteverdi, in den Vorreden ihrer Opern, unter den Vorbildern des Musikdramas jene verschiedenen Abteilungen des Schauspiels mit musikalischen Einlagen nicht erwähnen, gewinnt bei dieser Sachlage seine Bedeutung.

Viel näher steht der Oper das liturgische Drama des Mittelalters, die in früherer Zeit zahlreiche Familie von Mysterien und biblischen Festspielen, in welchen Kirchen und Klöster an hohen Feiertagen die fälligen Abschnitte der heiligen Geschichte dramatisch wirksam vortrugen. Alle diese Weihnachts- und Ostermysterien, die auf die

---

[1] H. M. Schletterer: »Studien zur Geschichte der französischen Musik III« (Berlin 1885).

Bühne getragenen Geschichten der Heiligen, auch die Parodien des liturgischen Dramas, die Narren-, Teufels- und Eselsfeste gleichen den Opern insoweit, als sie ganz gesungen wurden. Wenigstens läßt sich das für die Jahrhunderte, aus welchen uns ausreichende Dokumente vorliegen, annehmen[1]. Nach dem 15. Jahrhundert sterben die sämtlichen Glieder des großen Kreises liturgischer Festspiele ab. Ein einziges erhält sich: die Passion, und in der Stilart der Choralpassion, welche noch bis zur Zeit von Heinrich Schütz und über ihn hinaus in Blüte blieb, kann jedermann den musikalischen Typus des alten liturgischen Dramas betrachten und mit dem unserer Oper vergleichen. Beide haben Rezitativ. Aber das liturgische Rezitativ ist musikalisch und auf den Ausdruck angesehen, noch ziemlich ärmlich. Es besteht aus Notenreihen, wie sie ja noch heute in der Kirche, in der protestantischen beim Vortrage der Kollekte und der Versikeln, verwendet werden. Es sind Deklamationsformeln auf einen und denselben Ton gestützt, nur an den Spitzen der Sätze, am Anfang und Ende, durch kleine Intervalle, durch bescheidene Melismen ein wenig gesanglich gefärbt. Dieselben drei oder vier Typen des liturgischen Rezitativs begleiten uns während der ganzen Dauer der alten geistlichen Dramen, sie wandern von einer Person zur andern und kehren wieder ohne Rücksicht auf die Veränderungen der Rede und Handlung. Man kann mit diesem anspruchslosen, altertümlich einfachen musikalischen Apparat den Charakter der Werke untereinander sondern und der Passion z. B. einen andern Grundton geben als der Auferstehungsgeschichte. Man hat auch tatsächlich diesen liturgischen Akzent im 16. Jahrhundert für weltliche Theaterstücke verwendet. Solerti gibt dafür die Belege mit einem »Sacrificio«, das 1554 in Florenz aufgeführt wurde. Dessen Komponist, Alfonso della Viola hat später in Ferrara noch ähnliche Versuche vorgebracht. Sollte es sich dabei auch nur um Ausnahmen handeln, so kann man doch nicht umhin, das liturgische Drama als einen Vorläufer der Oper anzuerkennen, wenn auch als einen noch sehr unvollkommenen. Sein Rezitativ ist leer und primitiv, aber es teilt mit dem der Oper die Haupteigenschaft, daß der ganze Text gesungen wird. Es hat auf die Bestrebungen der Hellenisten, die die Oper ins Leben riefen, eingewirkt, ohne daß sie es wußten; vielleicht auch wollten sie es sich nicht eingestehen. Tatsächlich wird es in den zeitgenössischen Berichten mit vollständigem Stillschweigen übergangen. Unter diesen Berichten von Zeitgenossen, die im Jahresbericht der Florentiner Musikalischen Akademie von 1895 gesammelt worden sind und auch von Solerti nochmals mitgeteilt werden, ist der des Giov. Battista Doni der ausführlichste und deshalb besonders wichtig, weil Doni, als geborener Florentiner, seit 1640 Universitätsprofessor in seiner Vaterstadt, den Kreisen, aus denen die Oper her-

[1] A. Solerti: »Le origini del Melodramma« (Turin 1903); »Gli albori del Melodramma« (Mailand 1905).

vorging, näher stand als andere Berichterstatter der Periode. Unter den zahlreichen Arbeiten Donis, die erst 1763 durch Passeri in Florenz im Druck veröffentlicht worden sind, ist das Hauptstück der Traktat »Della musica scenica«. In ihm lautet das 9. Kapitel wie folgt:

Dell origine che ebbe a tempi nostri il cantare in Scena.

In ogni tempo si è costumato di frammettere alle azioni dramatiche qualche sorta di cantilene, o in forma d'Intermedi tra un Atto e l'altro, o pure dentro l'istesso Atto, per qualche occorrenza del soggetto rappresentato. Ma quando si cominciassero a cantare tutte le Azioni intere, fresca ne è ancora la memoria, perciochè avanti a quelle che fece il Sig. Emilio del Cavaliere gentiluomo romano e intendentissimo della Musica, non credo si sia praticato cosa che meriti di essere mentovata. Da costui và attorno una Rappresentazione intitolata »Dell' Anima e del corpo« stampata qui in Roma nel 1600 e in essa si fa menzione di una Commedia grande rappresentata in Firenze nel 1588 per le Nozze della Serenissima Granduchessa, nella quale erano molti frammessi di Musica, da lui medesimo composti; dove anco due anni appresso si rappresentò il »Satiro« con le Musiche dell' istesso. Conviene però sapere che quelle melodie sono molto differenti dalle odierne, che si fanno in istile, comunemente detto Recitativo, non essendo quelle altro che ariette con molti artifizii, di ripetizioni, echi e simili che non hanno che fare niente con la buona e vera Musica Teatrale, della quale il Sig. Emilio non potè aver lumen per mancamento di quelle notizie, che si cavano dagli antichi Scrittori. E ciò si conosce chiaramente da certe massime che egli mette avanti, le quali sono

Über den Ursprung des neuen Bühnengesangs.

Zu allen Zeiten ist man gewohnt gewesen, zwischen die dramatischen Handlungen irgend eine Art von Musik einzuschalten, sei es, daß man zwischen einen Akt und den folgenden sogenannte Intermedien (Zwischenstücke) gab, oder daß man gleich an den Akt selbst ein passendes Nachspiel anfügte. Aber der Zeitpunkt, von dem ab man begann ganze (vollständige) Dramen zu singen, ist noch frisch in unserm Gedächtnis. Denn ich glaube, daß vor denen, die Em. del Cav., ein römischer Edelmann und hervorragender Musikkenner, verfaßt hat, bemerkenswerte Versuche nicht hervorgetreten sind. Von diesem Mann ist ein geistliches Spiel mit dem Titel »Seele und Leib« gedruckt im Jahre 1600 zu Rom in Umlauf, und in dessen Vorrede tut er einer großen Komödie Erwähnung, die in Florenz im Jahre 1588 bei der Vermählung Ihrer Hoheit der Großherzogin aufgeführt wurde; in dieser waren viele musikalische Einlagen von Cavaliere selbst komponiert. In Florenz führte man auch zwei Jahre später den »Satyr« mit Musik von demselben Verfasser auf. Da muß man jedoch wissen, daß diese Musik von der heutigen sehr verschieden ist. Diese bedient sich eines Stils, den man gewöhnlich Rezitativ nennt, jener besteht aus nichts als Arietten, die sehr künstlich angelegt, mit Wiederholungen Echos und ähnlichen Dingen ausgestattet sind, die mit der guten und wirklichen Theatermusik nichts zu tun haben. Von dieser hatte der Herr Emilio keine Ahnung, weil ihm alle die Kenntnisse abgingen, die auf den antiken Schriftstellern beruhen. Das sieht man ganz deutlich aus einer Reihe von Grundsätzen, die er aufstellt, die aber den Forderungen des Theaters vollständig widersprechen.

al tutte contrarie a quelle che richiede il Teatro. Tra l'altre cose ei vuole che i versi siano piccoli come di sette e di cinque sillabe, e anco di otto, con sdruccioli e con le rime vicine che è giustamente un volere ridurre la Musica scenica a barzellette e villanelle, che, come accenai di sopra, servono propriamente per framessi e ripieni delle Commedie massimente giocose. Vuole anco, che bastino tre atti e che il Poema non passi settecento versetti, e altre sue chimere, cavate all' odierna pratica corrotta. Non vorebbe anco che la sala fosse capace che di mille persone al più; perche i Cantori non avessero a sforzare troppo la voce; cose tutte che si potrebbero dare per legge ad una Commedia di Monache o da Giovani studenti, e non per Azioni rappresentate con reale apparato, che tra le altre condizioni richiedono un sito di competente grandezza e Cantori eletti: potendosi anco trovare rimedi per ingagliardire la voce degli Attori, come più abbasso si dira. Questa dunque si può dire che sia stata la prima età della Musica teatrale, dopo tanti secoli rinata in Firenze, come tante altre nobili professioni, nella maniera che si è visto, benchè con principij molto deboli e bassi. Ma notabile accrescimento fece poi con l' introduzione del suddetto stile recitativo, il quale è stato universalmente ricevuto, e praticato oggi da molti, accortisi che universalmente diletta più che la maniera madrigalesca per la gran perdita che vi si fa del senso delle parole. Questo stile cominciò parimente in Firenze intorno i medesimi tempi; sebbene più tardi fu introdotto nelle Scene, cioè là intorno al 1600, principio di questo secolo e della seconda età di questa Musica

So verlangt er u. a., daß die Verse kurz seien, sieben-, fünfsilbig, höchstens läßt er noch acht Silben und die sogenannten sdruccioli — d. h. Zwölfsilber mit dem Akzent auf der Antepenultima — zu. Die Reime sollen nahe beieinander liegen. Das heißt doch die dramatische Musik auf die Stufe der Spaßdichtung, etwa der Villanellen (Schnadlhüpfer), zurückbringen, die ja, wie ich oben angedeutet habe, als Einlagen und zum Ausfüllen der Komödien, namentlich der sehr ausgelassenen, ihre Berechtigung haben. Dann will er auch, daß drei Akte immer genügen sollen und daß das Gedicht nicht mehr als 700 Verschen habe, und was er sonst noch für Schimären aus einer augenblicklichen, gesunkenen Praxis herbeiholt. Er möchte auch, daß der Saal höchstens 1000 Personen faßt, damit die Sänger ihre Stimme nicht anzustrengen brauchen; alles Dinge, die man vorschreiben kann, wenn Mönche und junge Studenten spielen, aber nicht, wenn es sich um Aufführungen an Fürstenhöfen handelt. Die verlangen neben andern Einrichtungen auch einen Raum von gehöriger Größe und ausgesuchte Sänger, und es lassen sich Mittel finden, die Stimmen der Spieler stärker zu machen, wie später auseinandergesetzt werden soll.

Die Zeit des Cavalieri bildet also — kann man sagen — die erste Periode der dramatischen Musik. Sie entstand nach vielen Jahrhunderten wie soviele andere Zweige des geistigen Lebens, zuerst wieder in Florenz in der Weise, die hier gezeigt worden ist, allerdings auf verfehlten und niedrigen Grundsätzen. Aber die dramatische Musik machte dann einen bemerkenswerten Fortschritt mit der Einführung des erwähnten rezitativschen Stils. Dieser ist allgemein anerkannt und wird heute schon von vielen Musikern gehandhabt. Überall ergötzt er zweifellos mehr als die alte Madrigalenkunst, weil diese dem Sinn der Worte Abbruch tut. Dieser Rezitativstil nun entstand ebenfalls in Florenz und in der behandelten Zeit; auf die Bühne kam er jedoch erst gegen 1600, mit dem Anfang des Jahrhunderts beginnt auch die zweite Periode der drama-

scenica. Era in quei tempi in Firenze il Sig. Giov. Bardi de' Conti di Vernia (il quale fu chiamato poi al servizio di Papa Clemente VIII di felice memoria, che l' amò teneramente e lo fece suo Maestro di Camera), Signore dotato di molte nobilissime virtù; e sopratutto grande amatore dell' Antichità e della Musica, e nella quale aveva fatto studio particolare, così intorno la Teorica, come la Pratica, componendo anco per quei tempi assai acconciamente. Era perciò la casa sua un continuo ricetto di più ameni studj, e come una fiorita Accademia, dove si adunavano spesso giovani nobili per passare onestamente l'ozio in virtuosi esercizj ed eruditi discorsi: e in particolare delle cose di Musica vi si ragionava molto frequentemente e discorrevasi del modo di ridurre in uso quell' antica, tanto lodata e stimata, e già per molti secoli spenta, insieme con altre nobili facoltà, per l'inondazioni de' Barbari: accorgendosi sopratutto che, siccome l'odierna nell' espressione delle parole era molto difettosa, e nel suo procedere mal graziosa, cosi, a volere avvicinarsi a quella, era necessario trovar modo che le cantilene si potessero più acconciamente profferire, sicchè la Poesia si sentisse scolpitamente e i versi non si storpiassero. Era in quel tempo in qualche credito tra' Musici Vincenzio Galilei, il quale invaghitosi di quella dotta e virtuosa adunanza, molte cose vi apparò; e sì per l'ajuto che ne ebbe, e si per il suo bell' ingegno e continue vigilie, quell' opera compose sopra gli abusi dell' odierna Musica, che è stata poi due volte divulgata con le stampe. Per la qual cosa animato il Galilei a tentare cose nuove, e ajutato massimamente dal Sig. Giovanni, fu il primo

tischen Musik. Es lebte damals in Florenz Herr Johann Bardi aus dem Geschlecht der Grafen von Vernio (derselbe, der dann in den Dienst des Papstes Clemens VIII. gesegneten Andenkens berufen, von diesem zärtlich geliebt und zum Kammerherrn ernannt wurde). Bardi war ein Edelmann mit einer Menge adliger Tugenden ausgestattet, vor allem besaß er Liebe zum Altertum und zur Musik. Diese Kunst hatte er besonders studiert, ihre Theorie sowohl wie die Praxis, er komponierte für jene Zeit hervorragend geschickt. Bardis Haus war ferner der stetige Mittelpunkt der ergiebigsten Studien, gewissermaßen die Blüte einer Akademie. Hier versammelten sich oft die jungen Edelmänner, um ihre Mußezeit in künstlerischen Übungen und in gelehrten Gesprächen zu nützen. Ganz besonders unterhielten sie sich sehr häufig über musikalische Fragen und suchten sich darüber klar zu werden, wie man die so gelobte und angesehene, aber mit andern edlen Gütern unter dem Vordringen der Barbaren seit Jahrhunderten verschwundenen Musik der Alten wieder in Gebrauch setzen könne. Man wurde vor allem darüber einig, daß man, da die heutige Musik im Ausdruck der Worte ganz unzureichend und in der Entwicklung der Gedanken abstoßend war, bei dem Versuch, sie der Antike wieder näher zu bringen, notwendigerweise Mittel finden müsse, die Hauptmelodie eindringlich hervorzuheben und so, daß die Dichtung klar vernehmlich sei und die Verse nicht verstümmelt würden. Bei den Musikern stand damals Vincenzo Galilei in ziemlichem Ansehen. Er machte nun für jenen gelehrten und kunstliebenden Bardischen Kreis, der für ihn schwärmte, mancherlei zurecht; unter andern verfaßte er mit dessen Hilfe und auf Grund der eigenen schönen Fähigkeiten und unausgesetzter Beobachtungen jene bekannte Abhandlung über die Mängel der heutigen Musik, die inzwischen gedruckt und in zwei Auflagen verbreitet ist. Dadurch zu weiteren neuen Versuchen ermutigt und besonders entschieden von Herrn Johannes (Bardi) unterstützt, wurde

a comporre melodie a una voce sola, avendo modulato quel passionevole lamento del Conte Ugolino scritto da Dante, che egli medesimo cantò molto soavemente sopra un concerto di Viole. La cosa, senza fallo, piacque assai in generale; sebbene non vi mancarono degli emoli che, punti da invidia, nel principio se ne risero: onde nel medesimo stile egli compose parte delle »Lamentazioni« di Geremia profeta, che furono cantate in devote Compagnia. Era in quel tempo nella Camerata del Sig. Giovanni, Giulio Caccini romano, di età giovanile; ma leggiadro cantore e spiritoso; il quale sentendosi inclinato a tal sorte di Musica, molto vi si affaticò, componendo e cantando molte cose al suono di un instrumento solo, che per lo più erà una Tiorba, trovata in quei medesimi tempi in Firenze da ...... detto il Bardella. Costui dunque ad imitazione del Galilei, ma con stile più vago e leggiadro, messe in Musica alcune Canzonette e Sonetti, composti da Poeti eccellenti, e non da rimatori a dozzina e come per lo più avanti a lui si usava, e ancora oggi in parte si costuma; onde si può dire che egli sia stato i primo ad accorgersi di questo errorre ed a conoscere che l'arte del contrappunto non è capace a perfezionare un Musico come quasi universalmente si tiene: confessando egli in un suo discorso di avere imparato più da i dotti ragionamenti della Camerata di quel Signore, che in trent' anni spesi da lui nell' esercizio di quest' arte. Ivi anco dice di esser stato il primo a mandar fuori modulazioni per una voce sola, le quali in effetto hanno avuto grandissimo applauso; e a lui in gran parte si deva la nuova e graziosa maniera di cantare che si è poi messa in uso,

nun Galilei der erste, der Gesänge für eine Stimme komponierte, und zwar setzte er die leidenschaftliche Klage des Conte Ugolino aus Dantes Feder in Töne und trug sie selbst mit Begleitung eines Chores von Violen sehr rührend vor. Ohne Zweifel gefiel die Sache allgemein, obgleich es nicht an Nebenbuhlern fehlte, die vom Neid getrieben anfangs lachten. Der Erfolg veranlaßte Galilei, in demselben Stil Abschnitte aus den Klageliedern des Propheten Jeremias zu behandeln, diese wurden in religiösen Versammlungen aufgeführt. Zum Bardischen Kreise gehörte damals auch Giulio Caccini aus Rom, noch ein junger Mann, aber ein meisterlicher und geistvoller Sänger. Dieser fühlte sich zu der neuen Art von Musik hingezogen, widmete sich ihr mit großem Eifer und komponierte viele Stücke mit Begleitung nur eines Instruments. Das war in den meisten Fällen eine Theorbe, die er in Florenz um jene Zeit bei einem ...... gewissen Bardella gefunden hatte. Dieser Giulio Romano also setzte nach dem Muster des Galilei, aber in einem reicheren und fließenderen Stile eine Reihe von Kanzonetten und Sonetten in Musik, die er von wirklich großen Dichtern und nicht von Dutzendreimern nahm, wie das vor ihm meistens der Brauch war und noch heute teilweise üblich ist. Man kann also sagen, daß G. R. der erste war, der dieses Irrtums inneward und zugleich einsah, daß die Kunst des Kontrapunkts nicht imstande ist einem Musiker die volle Reife zu geben, wie man allgemein annimmt. Bekennt doch Romano in einem seiner Aufsätze, daß er durch die gelehrten Gespräche im Bardischen Kreise mehr gelernt habe als durch dreißigjährige Übung in der kontrapunktischen Kunst. An dieser Stelle beansprucht er auch der erste gewesen zu sein, der Gesänge für eine Stimme herausgegeben hat. Sie haben in der Tat den größten Beifall erhalten, und auf den Romano geht zum großen Teil auch die neue, anmutige Gesangskunst zurück, die allmählich in Aufnahme gekommen ist. Er hat für sie viele Werke verfaßt und sie vielen Schülern gelehrt, am bedeutendsten der einen Tochter, die

avendo egli in essa intavolato molte cose e insegnatola a molti Scolari, massime a una sua figliuola, che riuscì, come è ancora oggi, eccellente in questa facoltà.

Intorno a' medesimi tempi (per non defraudare nessuno della lode meritata) fiorì in Roma Luca Marenzio, il quale è stato il primo nello stile madrigalesco a fare camminare le parti con bell' aria; poichè avanti a lui, purchè il concento fosse sonoro e soave, di poco altro si curavano. Ma nello stile recitativo fu concorrente ed emulo del Caccini, Jacopo Peri, fiorentino, ancora esso esperto Compositore e Cantore famoso, nell' Istrumento di tasti allievo di Cristofano Malvezzi, il quale vi diede parimente a coltivare questo stile e in esso mirabilmente riuscì e ne riportò grandissima lode. Dopo il Sig. Gio. Bardi successe il Sig. Jacopo Corsi in amare e favorire la Musica e i Professori di essa; anzi di ogni più nobile e virtuosa professione; sicche la casa sua, mentre visse, fu un continuo albergo delle Muse e un cortese ricetto de' loro seguaci, non meno forastieri che del paese. Fu congiunto seco il Sig. Ottavio Rinuccini di strettissima amicizia, la quale non vuole essere durabile se non è grandissima simpatia di umori; e perche come ognuno sa, ei fu leggiadrissimo Poeta (avendo le Opere sue mirabilmente del naturale, patetico e grazioso onde nella Musica ottimamente riescono) e la Poesia e la Musica sono sorelle e consorti: ciò diede loro occasione di perfezionare scambievolmente l'una e l'altra, e comunicarne il piacere a quelle virtuose adunanze. La prima Azione che in questo nuovo stile di Musica si rappresentasse, fu la »Dafne«, favola boschereccia del

auf diesem Gebiet so bedeutend wurde, wie sie es heute noch ist.

Um dieselbe Zeit (das muß erwähnt werden, um niemanden des verdienten Lobes zu berauben) glänzte in Rom Luca Marenzio. Er war der erste, der im Madrigalenstil dazu gelangte, die einzelnen Stimmen ausdrucksvoll zu führen. Vor ihm sah man nur darauf, daß der Gesamtklang zwischen stark und zart wechselte, und kümmerte sich um nichts anderes. Aber im rezitativischen Stil war nicht Marenzio, sondern Jakob Peri aus Florenz der Mitbewerber und Nachahmer des Caccini. Auch Peri war ein gewandter Komponist und ein berühmter Sänger, im Tastenspiel ein Schüler des Cristofano Malvezzi, der sich ebenfalls diesem Stile widmete, auszeichnete und die größte Anerkennung einerntete. In der Liebe zur Musik, in ihrer und der Musiker Förderung erhielt Giov. Bardi einen Nachfolger im Sig. Jacopo Corsi, der überhaupt für alle edlen und künstlerischen Angelegenheiten eintrat, so daß sein Haus, solange er lebte, eine beständige Herberge der Musen und die freundliche Empfangsstätte ihrer Anhänger war, mochten es Fremde oder Einheimische sein. Mit Corsi war Sig. Ottavio Rinuccini in jener engsten Freundschaft verbunden, wie sie nur dann von Dauer zu sein pflegt, wenn sie sich auf Verwandtschaft der Neigungen gründet. Da nun, wie jedermann weiß, Rinuccini ein ausgezeichnet befähigter Dichter war, in dessen Werken Natürlichkeit, Pathos und Anmut, die ja am besten zur Musik passen, wunderbar hervortraten, und da Dichtung und Musik Schwestern sind und zusammengehören, so ergab sich für sie von selbst die Gelegenheit wechselseitig die eine wie die andere Kunst zu vervollkommnen und das Gefallen daran auf die bei Corsi verkehrende kunstbegeisterte Gesellschaft zu übertragen. Das erste Drama nun, das in dem so gefundenen neuen Musikstil dargestellt wurde, war die »Dafne«, ein Hirtenstück von Rinuccini. Es wurde im Hause Corsis in jener Komposition, die sowohl von Peri wie von Caccini herrührte, unter beträchtlicher Teilnahme der ganzen Stadt aufgeführt. Später wurden

Rinuccini; la quale si recitò in Casa del Sig. Jacopo, essendo modulata cosi dal Peri, come dal Caccini, con gusto indicibile della Città tutta. Di poì furono recitate altre Favolette e Azioni intere; e sopratutto con regale apparato, nelle nozze della Cristianissima Regina di Francia »l'Euridice« del medesimo Sig. Ottavio, modulata per la maggior parte del suddetto Peri (che anco recitò da sè qualche Personaggio, siccome nella »Dafne« aveva rappresentato »Apolline«), e il restante fu messo in Musica dal Caccini; e cio fu nel 1600, nel quale per la medesima occasione fu rappresentato anco »il Rapimento di Cefalo« dove il Caccini vi ebbe la maggior parte. Conseguì parimente grande applauso l'Arianna del medesimo Rinuccini, la quale fu vestita di convenevole melodia dal Sig. Claudio Monteverde, oggi Maestro di Cappella della Republica di Venezia, il quale ne ha dato in luce la parte più principale, che è lamento dell' istessa Arianna che è forse la più bella composizione che sia stata fatta a' tempi nostri in questo genere. Lascio di dire di molte altre Azioni di minor grido, rappresentate ad imitazione di quelle in varij luoghi e principalmente quì in Roma; perchè non è mio intento l'intessere quì un istoria di questi successi musicali. Non devo già tralasciare quello che ho inteso dal Sig. Pietro de' Bardi, figlio del sopradetto Sig. Giovanni (da cui mi sono state comunicate cortesemente molte notizie) e da altri, che prima il Peri e il Caccini, si per l'industria loro e sapere come per l'assistenza continua e ajuto che ebbero dal Sig. Jacopo e dal Sig. Ottavio, arrivarono a quel segno, che si vede, che in questo stile appena si può fare meglio; e parimente grandissimo ajuto ricevè il Monteverde dal Rinuccini nell' Ari-

noch andere vollständige Märchen und Dramen aufgeführt, vor allem mit fürstlichem Aufwand bei der Hochzeit der Allerchristlichsten Königin von Frankreich die »Euridice«, eine Dichtung, ebenfalls von Rinuccini, komponiert zum großen Teil von dem genannten Peri (der wie er in der »Dafne« den Apollo gegeben hatte, auch hier einige Rollen selbst übernahm). Einzelne Abschnitte waren von Caccini in Musik gesetzt. Das war im Jahre 1600. In demselben Jahr und für dieselbe Gelegenheit führte man auch das »Rapimento di Cefalo« auf, an dem Caccini den größten Anteil hatte. Einen großen Beifall fand auch Rinuccinis »Arianna«, die mit passender Musik von Sig. Claudio Monteverde, gegenwärtig Kapellmeister der Republik Venedig, versehen wurde. Monteverde hat das Hauptstück seiner Komposition veröffentlicht: es ist das »Lamento der Arianna« selbst, vielleicht die schönste Komposition, die bis auf unsere Tage in dieser Art überhaupt entstanden ist. Ich sehe davon ab über die vielen andern Stücke von geringerer Bedeutung zu berichten, die im Anschluß an jene an verschiedenen Stellen und hauptsächlich hier in Rom aufgeführt worden sind. Denn es ist nicht meine Absicht hier eine Geschichte dieser musikalischen Ereignisse einzuflechten. Ich darf jedoch nicht das übergehen, was ich von Herrn Pietro de' Bardi, dem Sohne des früher erwähnten Giov. B. (von dem mir freundlicherweise viele Nachrichten zugekommen sind) und von anderen gehört habe, daß nämlich zuerst Peri und Caccini teils auf Grund eigenen Strebens und Könnens, teils fortwährend von Corsi und Rinuccini belehrt und unterstützt, an ein Ziel kamen, das sichtlich auf diesem Gebiete kaum (wesentlich) überholt werden kann. Ebenso erfuhr Monteverde bei der »Arianna« wichtigste Förderung durch Rinuccini, obwohl dieser kein Fachmusiker war. Aber er glich das durch seinen äußerst feinen Geschmack und durch ein scharfes Gehör aus, Eigenschaften, die man ja auch in der Art und Anlage seiner Dichtung schon zur Genüge bemerkt. Da nun diese drei Musiker mit viel Gelehrigkeit

anna, ancor chè non sapesse di Musica (supplendo a ciò col suo giudizio finissimo e con l'orecchia esattissima, che possedeva; come anco si può conoscere dalla qualità e testura delle sue poesie), poichè con molta docilità e attenzione questi tre Musici ascoltarono sempre gli utilissimi insegnamenti che quei due Gentiluomini gli somministravano, instruendoli di continuo di pensieri eccellente e dottrina esquisita quale si richiedeva in cosa si nuova e pregiata: onde ne hanno riportato appresso il mondo perpetua lode e luogo degnissimo fra la schiera de' Musici con avere cosi notabilmente migliorata questa facoltà nella principale parte di essa, che è la Favella e la melopeia. E così si conosce che i veri architetti di questa Musica Scenica sono propriamente stati li Signori Jacopo Corsi e Ottavio Rinuccini; e li primi formatori di questo stile le tre musici mentovati, e che alla nostra città e suoi cittadini non poco è tenuta la professione della musica.

und Aufmerksamkeit den so nützlichen Lehren folgten, mit denen die beiden Edelleute ihnen beistanden, indem sie ihnen fortwährend außerordentliche Ideen zutrugen und sie zu einer so unabhängigen und feinen Einsicht führten, wie sie ein so neues und bedeutendes Unternehmen verlangte — darum haben sie von der Welt ein unumgängliches Lob geerntet und in dem Kreis der Tonsetzer einen Ehrenplatz erhalten. Sie haben die musikalische Kunst auf einem Hauptgebiete bemerklich verbessert, nämlich im Ausdruck, und den Gesang zur Tonsprache erhoben. Und so ergibt sich denn, daß die eigentlichen Baumeister der dramatischen Musik die Herren Jacopo Corsi und Ottavio Rinuccini sind, die ersten aber, die in jenem Stil Bauten ausführten, waren die drei erwähnten Musiker. In unserer Stadt aber (Rom) und bei ihren Bürgern hält man viel auf die musikalische Kunst.

Dieser Bericht des Doni bezeichnet das Musikdrama mit der größten Entschiedenheit als eine Schöpfung der Renaissance: es hat keine Anknüpfungspunkte in der Zeit; es überhaupt zu ermöglichen, bedurfte es einer neuen Musik, einer Gesangkomposition, die das Verhältnis von Wort und Ton auf neue, der Vernunft entsprechende Grundlagen stellte. Diese Grundlagen boten die Alten; auf sie wurde der Neubau gestützt. Einsichtige Laien waren die Baumeister, begabte und willige Musiker dienten nur als Bauführer.

Diese Darstellung wird durch die Zeugnisse Rinuccinis, des ersten Dichters, und auch die der Komponisten Peri, Caccini und Gagliano bestätigt und ergänzt. Rinuccini hat sich zur Sache geäußert in einem Brief an Maria von Medici, der er seine »Euridice« widmete, Peri und Caccini haben ihre Kompositionen der Rinuccinischen »Euridice« mit Vorreden an den Leser in den Druck gebracht, Gagliano spricht über die Entstehung der Oper in der Vorrede zu seiner »Dafne« (1608). Alle diese Dokumente[1] sind häufig zitiert worden.

[1] Sie sind zuletzt abgedruckt in Gandolfis »Alcune considerazioni intorno alla riforma melodrammatica« [in den atti della Accademia . . . di Firenze] (Florenz 1896).

Auch diese Zeugen sind der Meinung: die Griechen und Römer haben auf der Bühne ihre Dramen vollständig gesungen —, und wir haben's versucht ihnen nachzumachen. In dem Bericht über das musikalische Verfahren, das sie einschlugen, ergänzen die Komponisten den Doni mit Einzelheiten, namentlich Peri. Daraus ersehen wir, daß da, wo eingehende Vorschriften der Alten nicht vorlagen, man sich an die Naturbeobachtung hielt. Da war man sicher, wenigstens im antiken Geiste zu handeln. Nach den Beschreibungen der alten Schriftsteller glaubte man beispielsweise, daß die Alten für ihr Musikdrama ein Mittelding zwischen Gesang und gewöhnlicher Rede gehabt hätten. Für Tempo und Rhythmus dieses Redegesanges hatte man Anhalt in den Versmaßen der alten Tragödien und in den Ausführungen, die Theoretiker über die voce diastematica hinterlassen hatten. Aber es fand sich nichts in den Quellen über die Melodik des alten Bühnengesanges. Da hilft sich Peri so: Ja, wie ist denn das beim gewöhnlichen Sprechen? — fragt er. Mir scheint, wenn einer anfängt zu reden, geht er von einem harmonischen Ton aus. Dann aber streift er eine Menge anderer, die sich gar nicht bestimmen und messen lassen, schließlich kommt er aber wieder am Ende des Satzes, wo er ruhig wird, auf einen musikalischen Ton zurück. Daraus macht sich nun Peri die Regel: Anfang und Schluß der Sätze werden zum Baß Konsonanzen bilden müssen, die dazwischen liegenden Töne sind Dissonanzen, von denen die Harmonie keine Notiz zu nehmen braucht. Es wäre falsch, jeden Ton der Singstimme mit Akkorden zu begleiten. Der Wechsel der Harmonie nimmt sein Tempo nach höheren Gesichtspunkten, in erster Linie nach dem Charakter der Affekte, die Trauer hält zurück, die Freude beschleunigt. Noch bis zu Monteverdi hin haben wir die Beispiele in Hülle und Fülle, wie die Komponisten durch Beobachten, Nachdenken und Berechnen neue Aufgaben glücklich lösen. Es war eine Zeit, in der auch bei den Musikern der Kunstverstand zu seinem gebührenden Rechte kam, eine Zeit, die im Kampf gegen Unklarheit jeglicher Art von der Macht des Unbewußten, von der blinden Genialität nicht viel wissen wollte. Im Eifer, im Ernst und in der Redlichkeit sind daher die Opern der ersten Zeit Musterleistungen. Alles geriet aber trotzdem nicht vollkommen, erst die Erfahrung brachte eine Scheidung zwischen Vorzügen und Mängeln.

Wir sind mit der oben angeführten Stelle Peris mitten hineingeraten in die Arbeit am neuen, begleiteten Sologesang. Zu seiner Entstehung hatten verschiedene Wege geführt. Einmal die Verlegenheit dem Stimmenreichtum der Chorsätze gegenüber, wie ihn besonders die Venetianische Schule pflegte. Man ersetzte die Stimmen erst durch Orchesterinstrumente, der nächste Schritt war, daß man sie in einem Auszug der wesentlichen Akkorde auf die Orgel, aufs Cembalo oder gar die Laute übertrug, und dieser Schritt führte überhaupt vom kontrapunktischen Stile ab, zu einer Unterscheidung von

Haupt- und Nebenstimmen, von führender Melodie und von Begleitung; man fand, daß für die Begleitung eine einfache Harmonie genügte. Dieser Weg war ein musikalischer, ihn hatten die Musiker gebrochen. Einen zweiten zeigte das gebildete Laientum des 16. Jahrhunderts, an seiner Spitze die Hellenisten von Florenz. Die hatten sich durch das Studium des Boetius, der 1495 gedruckt wurde, dann des Plutarch (de musica), des Aristoxenos und durch andere in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ebenfalls durch Drucklegung allgemein und bequem zugänglich gewordene Theoretiker des alten Griechenlands mit der antiken Musik bekannt gemacht und erblickten in ihr eine Kunst, die die gewaltigste Wirkung durch einfachen, einstimmigen Gesang erreichte. Das zwang zur Reform und zur Hebung der Melodik. Einstimmige Melodien von äußerstem Sprachgehalt und reichstem Ausdruck zu erfinden, war das Haupttrachten der um den Grafen Bardi versammelten Akademiker. Beide Parteien, die Musiker, die die Vereinfachung der Harmonie durchsetzten und die Hellenisten, die sich der Verbesserung der Melodie annahmen, wurden dabei auch von der Volksmusik beeinflußt.

Die Mitte des 16. Jahrhunderts war die Zeit der italienischen Villanellen, der protestantischen Choräle, des hugenottischen Psalter, der Niederländischen Souterliedekens. Der von Renaissance und Reformation getragenen ungewöhnlich starken Liedkraft, die dieser einfachen Chorkomposition zugrunde lag, verdankt die damalige polyphone Kirchenmusik einen allgemeinen Aufschwung der Thematik, sie verdankt ihr die besondere Stilklärung Palestrinas. In die Kammermusik aber drangen die Formen des Volksgesanges ganz direkt ein. Vincenzo Giustiniani erzählt in seinem »Discorso sopra la musica de suoi tempi« (1628), wie in seiner Jugend in den Musikschulen neben den Kompositionen des Arcadelt, des Lasso, des Alessandro Striggio, des Ciprian de Rore und des Filippo de Monte auch Neapolitanische Villanellen für eine Stimme mit Begleitung eines Instrumentes gesungen wurden, echte und nachgemachte. Diese volkstümliche Strömung in der Musik des 16. Jahrhunderts kam der Ausgestaltung des neuen Sologesanges zu Hilfe, sein eigentliches Gepräge erhielt er aber durch die Hellenisten. Wenn wir daraufhin die Schriften der Galilei und Doni befragen, so finden wir bei ihnen unsere heutige Akzentlehre ziemlich vollständig vorgetragen und in den Vordergrund gestellt. Sie verlangen von der Musik, daß sie dem Worte zu seinem Rechte helfe, und zwar nach jeder Richtung hin, im engeren und weiteren Sinne. Vor allen Dingen muß die Komposition so angelegt sein, daß der Text vom Zuhörer jederzeit deutlich verstanden werden kann, die Musik muß die Form der Verse heben, sie muß sich dem einzelnen Worte anschmiegen. Besonders aber soll sie den logischen Akzent der Gedichte verstärken: den Sinn der Sätze zum erhöhten Ausdruck bringen, den größeren und den kleineren Wendungen des Gedankenganges folgen, Gehalt und Charakter des Ganzen und aller einzelnen

Teile belebend veranschaulichen. Der gute Schauspieler ist nach Doni das Muster für die Komponisten. An ihm können sie lernen, wie die Stimme hoch oder tief, die Rede langsam oder schnell ist, wie die Worte hervorgehoben werden, wie ein Fürst mit dem Vasallen, wie er andererseits mit einem Bittsteller spricht, wie die Matrone anders spricht als das Mädchen, als der einfältige Knabe, als die Buhlerin, wie der Ton der Klage anders klingt als der des Geschreies, der Lustigkeit und der Furcht. Hat doch selbst das Tier — so schließt der betreffende Abschnitt — seine Stimme, um auszudrücken, ob ihm wohl oder wehe ist.

Nach der Meinung von Doni[1] und Galilei[2] war die bisherige Komposition diesen Forderungen, sie war dem sogenannten Ausdruck, dem Charakter des Redenden, dem Affekte, dem Inhalt der Rede so gut wie alles schuldig geblieben. Der mehrstimmige, kontrapunktische Chorsatz, die bis dahin ausschließlich gepflegte Form der Kunstmusik, erschien den Florentiner Hellenisten[3] wie der Tod aller Poesie. Um deutlich zu zeigen, wie übertrieben, ja ganz verblendet diese Ansicht war, braucht man nur den Namen Palestrina zu nennen. Allerdings bewegte sich die Kirchenmusik in einem begrenzten Kreise von Anschauungen und Empfindungen, und sie war in ihrer Hingabe an dieselben durch kirchliche Rücksichten gebunden. Aber die Kunst des Ausdrucks innerhalb dieses Kreises hatten ihre Meister so verstanden, daß sie uns nach Jahrhunderten noch als Muster dienen. Und inzwischen war der Kreis selbst erweitert worden. Es war mit den Mitteln des kontrapunktischen Chorsatzes eine weltliche Kunstmusik entstanden: das Madrigal. Hatte Christobal Morales[4] dieser weltlichen Musik seine Verachtung ausgesprochen und Palestrina[5] seine früheren Versuche auf dem Gebiete später als Jugendsünden erklärt, so war das Madrigal im Laufe des 16. Jahrhunderts dennoch zur hohen Blüte gediehen, und es hatte sich jedenfalls reichlich darum bemüht, mit der Musik Naturtreue zu erreichen. Darauf beruhen die Nachahmungen des Vogelgesangs, des Weibergezänks, des Schlachtenlärms bei Jannequin, die Jagdmusiken bei Gombert, Verdelot. Unser Eccard versucht einmal das Treiben auf dem Markusplatz in Venedig in einem Chorsatz wiederzugeben. Ähnliches finden wir bei den Italienern schon während des 14. Jahrhunderts in den Florentiner Karnevalsgesängen, wir finden es später wieder bei Al. Striggio, bei Giovanni Croce. In einem Hauptvertreter des Madrigals, in Cyprian de Rore nämlich, erkannten die Galilei und Doni selbst einen großen Meister des musikalischen Ausdrucks. Die Verurteilung des Kontra-

1 Doni: »De praestantia musicae veteris«. S. 89.
2 Galilei: »Dialogo della musica antica e della moderna«. Florenz 1581.
3 Mei: »Della musica antica e moderna«. Venedig 1602.
4 Vorrede zum ersten Buche seiner Messen. 1544.
5 Vorrede zum »Hohen Lied Salomonis«. 1584.

punkts an sich erregt daher unsere Bedenken als eine sehr mangelhaft begründete. In ihr zeigen sich jene Richter als arge Dilettanten. Wir dürfen mit großer Bestimmtheit vermuten, daß in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die sogenannten Chöre in Italien durchschnittlich sehr schlecht sangen und durch einen rohen, unausgeglichenen Vortrag alles verdarben, was die Kompositionen an Ausdruck enthielten. Auch bildeten den Durchschnitt der Komposition in Messe, Motette und Madrigal mittelmäßig-schematische Leistungen, welche in ihrer Wirkung um so mehr versagen mußten, als zu der schlechten Aufführung auch noch der Umstand hinzutrat, daß ihre Menge und die Alleinherrschaft ihres Stiles auf die Dauer ermüdeten. Alle diese Beschwerden wurden nun dem Stile selbst zur Last gelegt, der Kontrapunkt war und wurde bei den Laien verhaßt. Daß Musiker von der Autorität eines Zarlino für ihn warnend und belehrend eintraten, änderte nichts mehr an dem Laufe der Dinge, die Stimmung gedieh bis zu der Gewalt einer Naturkraft. Bei dem Namen Kontrapunkt dachte man nur an die Auswüchse, an das Sündenregister der Gattung: an die durcheinander schreienden Stimmen, an die Mißhandlung von Wort und Text, gegen welche auch die Beschlüsse des Tridentiner Konzils und Palestrinas Mustermessen nichts Gründliches hatten ausrichten können.

Auch um die Mitte des 16. Jahrhunderts war der kontrapunktische Chorsatz angegriffen worden, damals auf kirchlichem Boden. Wenn man jetzt, nur einige Jahrzehnte später, aufs neue und mit einem so heftigen Ungestüm gegen den Kontrapunkt vorging, so kam das daher, weil mittlerweile die neue musikalische Stilart, der Sologesang, bereits in Sicht getreten war. Die melodische Kunst hatte angefangen sich außerhalb des Geheges des Chorsatzes zu versuchen. Die ersten Versuche waren der Not entsprungen. Man hatte aus den vielstimmigen Chören hier und da eine oder einige Stimmen weggelassen, man war dazu geschritten, eine einzige Stimme aus dem Chorsatze beizubehalten und die übrigen erst mit Instrumenten zu besetzen, dann auf die Harmonie einer einfachen Laute oder eines Klavierinstrumentes zu reduzieren. Die bekannte Sammlung G. Morphys »Les Luthistes espagnoles du XVIe siècle« zeigt am einfachsten, wie die frühesten begleiteten Sologesänge aussahen. Diese Solostimmen, in sich zusammenhanglos, durch Pausen zerstückelt, waren noch keine Sologesänge, ebensowenig wie es die Sopranstimme eines neuen Chorwerks sein würde. Aber sie halfen doch stark mit den Weg zum Sologesang zu finden.

Der Ausbildung eines bessern Sologesanges, einer Melodik, die den Anforderungen der Hellenisten genügte, war fortan mehrere Menschenalter lang die Arbeit der Musiker in erster Linie gewidmet. Auf der Anfangsstufe suchte man zunächst die Solomelodie von der Chormelodie dadurch zu unterscheiden, daß man ihr eine größere äußere Beweglichkeit gab, sie reichlich mit Figuren und Verzierungen

mischte. In der Regel blieb diese Ausschmückung dem Belieben der Sänger überlassen. Dieses Variieren und Ergänzen der Vorlage des Komponisten war eine besondere Kunst, die von jedem Sänger seit der Mitte des 16. Jahrhunderts verlangt wurde. Es gibt von da ab eine Menge Lehrbücher, die dafür die Regeln aufstellen[1]. Noch Cavalli schreibt an einzelnen Stellen seiner Opern ein kurzes »passagio« vor und überließ es dem Geschmack und der Kunst des Sängers, die geeigneten Noten zu wählen. Die Mehrzahl der Komponisten verzichtete aber bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts auf jede Andeutung und verließ sich darauf, daß die geschulten Sänger die richtigen Stellen und Formen für die Verzierungen selbst finden würden. Nach Arteaga soll auf diese Kunst des Kolorierens als Mittel der Melodiebildung der Umstand sehr anregend gewirkt haben, daß in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts neue Instrumente in den Dienst gestellt wurden, welche schnelle Figuren erlaubten. Darunter gehören die Violinen. Andere verschiedene Sorten von Lauteninstrumenten erleichterten das Akkordspiel und machten das Gehör mit dem System einfacher und selbständiger Harmonien, wie sie zum Sologesang langhin verwendet wurden, vertraut. Es vollzog sich eine Vereinfachung der Harmonien. Aus solchen rein musikalischen Elementen konnte eine neue Stilart allein und unabhängig von den Forderungen und Anregungen der Hellenisten hervorwachsen. Es scheint, als wenn die geistlichen Konzerte Viadanas in Rom als die Früchte einer solchen rein musikalischen Entwicklung gereift seien und es ist sicher, daß Vincenzo Galilei es nicht bloß seinen griechischen Studien, sondern ebenso dem musikalischen Gang der Zeit zu danken hatte, wenn er schon lange vor Viadana in den beiden von Doni erwähnten Arbeiten, der Ugolinoszene und dem Klagelied des Jeremias die ersten Früchte unsres heutigen Sologesanges vorlegen konnte.

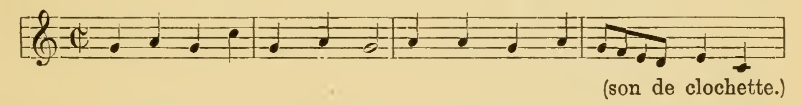
Mit diesen beiden Kompositionen des Galilei erlangte der begleitete Sologesang das Bürgerrecht unter den musikalischen Kunstformen. Eine weitere Frage ist nun die: Wie kam es, daß aus diesem neuen Musikstil eine neue Art Drama, das Musikdrama, hervorging? Die stärkste Ursache, die zur Entstehung der Oper führte, war, wenn auch nirgends eingestanden, das Bestreben, auch das Theater der Zeit mit dem Geist der Antike zu füllen. Die Renaissance mußte bei ihrem Kampf gegen die Kirche und ihre Scholastik an die Herrschaft über die Bühne denken, denn sie ist unter Umständen wichtiger als die Kanzel. So beginnen denn die Versuche das geistliche Drama durch ein weltliches zu verdrängen, in Italien schon im 15. Jahrhundert und führen bald zur Nachbildung lateinischer, dann auch griechischer Schauspiele und Tragödien[2]. Sie blieben weit hinter den Mustern

---

[1] Vgl. F. Chrysander: »Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges« (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1894).

[2] Vgl. Alessandro d'Ancona: »Origini del Teatro Italiano« (1890).

zurück. Da kam man denn auf die Idee, die Ursache der Überlegenheit des antiken Dramas darin zu suchen, daß es durchkomponiert, daß es Musikdrama war. Das ist eine Hypothese, die bis heute noch nicht völlig genügend erwiesen ist. Den Vertretern der Renaissance galt sie als Tatsache, und diese Entdeckung führte zu einem Wetteifer in dem Bemühen die Musik der Zeit zu dramatisieren. Er ergriff sogar die Madrigalenkomposition; immer mehr wirds dem Ende des Jahrhunderts zu Brauch, die Sammlungen weltlicher Chorgesänge mit dramatisierenden und programmatischen Titeln zu versehen: »fiamme d'amore«, Liebesflammen, »le veglie di Siena«, Siena bei Nacht usw. Bald geht der Dramatisierungseifer weiter, man setzte wirkliche Theaterstücke in Musik, zunächst kleine, die sogenannten Intermedien. Diese Intermedien, Intermezzi, dienten in der Kunstgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts einem ähnlichen Zweck, wie gegenwärtig unsere Zwischenaktsmusik und unsere Tafelmusik. In Italien, Frankreich und Deutschland erschienen sie unter verschiedenen Namen und in vielfachen Spielarten als Einlagen zwischen den einzelnen Akten der Tragödien oder den Hauptgängen großer Festmahle. Ihren Inhalt bildeten Allegorien, Aufzüge, Maskeraden, lebende Bilder, ballettartige Tänze und Spiele, besonders häufig aber Hanswurstiaden und Possen. Die Intermedien der letzteren Art blicken auf die Satyrspiele des Dramas der Alten zurück und weisen in die Zukunft hinaus auf die spätere opera buffa der Italiener. Eine ziemlich vollständige mit Quellenangabe versehene Aufzählung der bekanntesten italienischen Intermezzi und der mit ihnen verwandten musikalischen Theaterstücke geben Dommer[1], Rolland u. a.[2]. Danach beginnt die Intermedienmusik in Italien gleich am Anfang des 15. Jahrhunderts. Ambros[3] ergänzt mit Mitteilungen über ähnliche Erscheinungen in Deutschland und Frankreich. In dem von ihm beschriebenen »Ballet comique« des Beaujoyeulx ist eine heute sehr populäre Melodie zu Hause:



(son de clochette.)

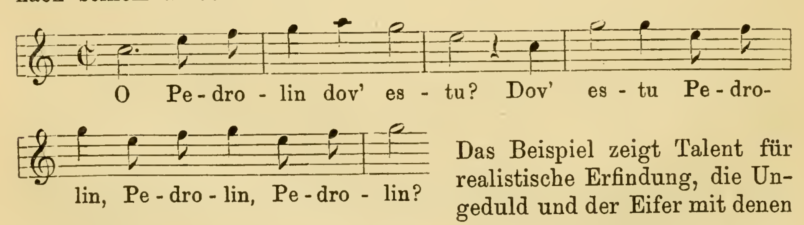
Das berühmteste dieser madrigalischen Intermezzi ist der »Amfiparnasso« des Orazio Vecchi, gedruckt in Venedig 1604 — nach einigen Schriftstellern (darunter auch Ambros III, 563) 1594 aufgeführt in Modena. Die Modeneser haben dem Orazio Vecchi auf

[1] A. v. Dommer: Handbuch S. 262 u. ff. Nur das erste Mailänder Stück muß statt 1388 um hundert Jahre später gesetzt werden. Siehe Klein: »Das ital. Drama« II, 519.

[2] N. d'Arienzo: »Dell' opera comica dalle origini a G. B. Pergolesi« (Rivista musicale II, S. 597 ff., IV, S. 121 ff.), W. F. Henderson: »Some forerunners of Italian opera« (New York 1911).

[3] Ambros, W., Geschichte der Musik IV, 241 ff.

Grund dieses Werkes die Erfindung der komischen Oper zugeschrieben. Auf der Grabschrift liest man von ihm: »qui harmoniam primus comicae facultati conjunxit«; im Theater steht seine Büste. Das Stück, dessen Text ebenfalls von Orazio Vecchi herrührt — daher der Titel »Amfiparnasso« — geht über Umfang und Charakter der Intermedien bedeutend hinaus. Darin hat Ed. Dent [1], der ihm kürzlich eine Abhandlung gewidmet hat, recht, nicht aber darin, daß er ihm den dramatischen Charakter und die Bestimmung als Theaterstück abspricht. Es ist eine große Musikposse und besteht aus einer Reihe schwankartiger Szenen, deren Mittelpunkt ein verliebter alter Geck: der Pantalone vecchio und seine beiden Diener Pedrolino und Francatrippa bilden. Personennamen, Situationen, Charaktere und Motive weisen den »Amfiparnasso« in die Stegreifkomödie. Einer der beliebtesten Scherze der italienischen commedia dell' arte: das Durcheinander verschiedener italienischer Dialekte und die Einmischung fremder Sprachen ist in dieser Posse auf die freigebigste Weise ausgenutzt. Wir hören da Toskanisch, Venetianisch, Spanisch, Bergamaskisch und auch hebräische Brocken fallen darein. Daß der Chorstil im Madrigal gelernt hatte, drastische Töne für Scherz, Übermut und Ausgelassenheit anzuschlagen, zeigen uns die Tanzlieder der Italiener, es zeigen es uns namentlich die lustigen, fast szenisch gedachten Liebeschöre Morleys und anderer Engländer. Orazio Vecchi hatte sich für diese Seite des Madrigalenstils besonders geschult: nämlich in den vorhin schon genannten »Le veglie di Siena ovverro i varii humori della musica moderna a 3, 4, 5 e 6 voci« [2], einer Sammlung von musikalischen Charakterbildern, in welcher namentlich die komischen Figuren durch Originalität und Kühnheit hervorragen. Mit derselben Virtuosität wie in dieser Sammlung — sie kam allerdings erst 1604 in Druck — hat Orazio Vecchi den Madrigalenstil auch in dem »Amfiparnasso« behandelt. Die Technik des Chorsatzes zeigt überall große Freiheit und Mannigfaltigkeit der Gruppierung. Wir treffen sogar auf Abschnitte, in denen nur eine Stimme singt. So beginnt der erste Akt gleich mit einem Solo des Pantalon, welcher nach seinem Knechte ruft:



Das Beispiel zeigt Talent für realistische Erfindung, die Ungeduld und der Eifer mit denen

[1] Ed. Dent: »Notes on the Anfiparnasso of Orazio Vecchi« (Sammelbände der IMG XII, S. 330ff.)

[2] Venedig, 1605 in Nürnberg als »Noctes ludicrae«, 1614 zu Gera in deutscher Übersetzung.

der Herr nach dem säumigen Diener ruft, könnten kaum einfacher und besser getroffen werden. An ähnlichen drolligen und possierlichen Motiven ist der »Amfiparnasso« voll. Die Mehrzahl seiner Effekte beruht jedoch auf Übertreibung und auf übermütiger Ausnutzung des Kontrastes. Dem oben zitierten Anfang des ersten Aktes geht ein Prolog voraus, der mit den feierlichsten Harmonien schließt. Am stärksten lebt das karikierende Element des Vecchi in der dritten Szene des dritten Aktes, in welcher die lustigen Brüder, vor einem Judenhause stehend, die innen singenden und Sabbat feiernden Bewohner mit unaufhörlichem (tick, tack, tock) herauszulocken suchen.

Wie Doni berichtet, wurde der »Amfiparnasso« von bloßen Pantomimen gespielt, was sie zu sprechen hatten, sang der hinter der Bühne aufgestellte Chor. Das war also ein Zugeständnis an die dramatische Wahrscheinlichkeit. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts aber war, wie bereits erwähnt, eine bessere Weise aufgekommen sich ihr zu nähern: Man ließ nur die dramatisch notwendigen Stimmen des Chorsatzes wirklich singen, die andern übertrug man auf die Instrumente. So ist in der Vorrede zu den Intermedien des Malvezzi, welche 1589[1] zu Florenz (bei der Hochzeit des Don Ferdinand von Medici mit Christina von Lothringen) aufgeführt wurden, bemerkt, daß ein Teil der sechs- und achtstimmigen Chöre von der Sopranstimme allein gesungen werden kann, wenn die übrigen Stimmen vom Orchester gespielt werden[2]. Bei einem im Jahre 1579 zu Florenz aufgeführten Intermezzo P. Strozzis sang in dieser Weise der uns von Doni her bekannte G. Caccini die Partie der Nacht. Eine solche klanglich isolierte, von einem Virtuosen mit Koloraturen und Figurenwerk ergänzte Chorstimme konnte wenigstens äußerlich als Sologesang gelten; wenn sie auch innerlich von dieser Gattung durch die Methode des Harmonieentwurfs getrennt blieb.

Die Mehrzahl dieser Intermedien stand indes der Oper schon dadurch ferner, daß sie entweder von Haus aus keinen Dialog hatten, oder wenn er da war, so wurde er nur gesprochen und nicht gesungen. Die oben angeführten Intermedien des Malvezzi bieten hierfür den Beleg. Ihr Text enthält überhaupt nichts Dramatisches, er besteht aus Epilogen zu den Akten der Tragödie, in welche diese Intermedien eingelegt waren, und aus Huldigungen, welche dem Brautpaar galten. Ähnlich verhält es sich mit einem andern Intermezzo, welches bei derselben Gelegenheit mit zur Aufführung kam, dem von Luca Marenzio komponierten: »Combattimento d'Apolline con serpente«,

[1] 1588 nach Riemann; nach unserer Zeitrechnung 1589.

[2] Gedruckt in Stimmbüchern Venedig 1591. Es wird in der Vorrede besonders hervorgehoben, daß diese Intermedien außer Chören auch Sinfonien enthalten.

einem Stück, welches noch dadurch Beachtung erregt, weil es auf ein Hauptstück der olympischen Spiele und der griechischen Kunst zurückgeht und weil wir in ihm zum ersten Male Rinuccini als Theaterdichter begegnen. Auch in ihm ist der dramatische Vorgang musikalisch nur angedeutet: war ein Dialog dabei, so scheint er nicht komponiert worden zu sein. Die Musik besteht wie die Malvezzis nur aus Chören und Orchestersätzen: einem Hirtenchore, welcher die Angst vor dem Drachen ausdrückt, einer Sinfonie, welche während des Kampfes gespielt wurde, einem zweiten Hirtenchore, der den Tod des Ungeheuers verkündet, und einem dritten, der das ganze Stück mit Tanz und Jubel abschließt. Dieselbe Anlage treffen wir in einer von Rudhart[1] beschriebenen Stegreifkomödie, welche im Jahre 1568 zu München mit der Musik des Orlando di Lasso aufgeführt wurde.

Der erste, welcher Theaterstücke ganz und gar, d. h. mit dem Dialog in Musik setzte, war, wie wir schon aus Doni wissen, Emilio del Cavaliere. Die betreffenden Werke waren »Il Satiro« und »La disperazione di Fileno«, welche im Jahre 1590 am Hofe zu Florenz, an welchem der Komponist damals als Intendant wirkte, zur Aufführung kamen. Das war also sieben Jahre vor dem »Amfiparnasso« des Vecchi. In dem zweiten wirkte Vittoria Archilei, die uns noch oft begegnen wird, mit und »rührte die Zuhörer zu Tränen«. Im Jahre 1595 folgte noch eine dritte gleiche Arbeit, »Il Giuoco della cieca«. Die Dichtungen, von Laura Guidiccioni aus Lucca verfaßt, gehörten der durch Polizianos »Orfeo« (1524) eingeführten, durch Guarinis »Pastor fido« und Tassos »Aminta« namentlich an den Höfen bald beliebt gewordenen Gattung des Pastorale an, welches von Anfang an der Mitwirkung der Musik einen reichlicher zugemessenen Platz bot als Tragödien und Intermedien. Diese Stücke des Cavaliere haben vor allem dadurch Bedeutung, daß sie dichterisch über den Charakter der Intermedien hinausgehen. Für Emilio del Cavaliere ist in der Vorrede zu seiner »Rappresentazione dell' anima e di corpo« (Rom 1600) auf Grund dieser Arbeiten durch den Herausgeber (Aless. Guidiotti in Bologna) das Verdienst in Anspruch genommen worden, daß er zuerst wieder »den Stil der alten Griechen und Römer in seiner Musik« angewendet habe. Doni und ihm folgend Arteaga haben demgegenüber behauptet, daß jene — bis jetzt als verloren zu betrachtenden — Werke nichts anderes gewesen seien als wie die früher erwähnten Intermedien, echte oder modernisierte Madrigalenkompositionen, und jeden Anspruch des Cavaliere zurückgewiesen. Ihnen haben sich die neueren Darstellungen — u. a. auch die von Ambros — angeschlossen. Der Angriff auf die Ehrenhaftigkeit des Cavaliere beruht aber auf einem Mißverständnis. Doni glaubt, daß hier ein Recht für den Cavaliere verlangt wird, welches dem Peri zukommt. Denn dieser war es, welcher den begleiteten Solo-

[1] Rudhart a. a. O. 5.

gesang ins Drama einführte, dadurch der Schöpfer der Oper wurde und nach der Meinung seiner Zeit das Problem der Restaurierung der Tragödie der Alten damit vollkommen löste. Aber Peri selbst ist es, der dem Cavaliere zu Hilfe kommt. In der Vorrede seiner »Euridice« sagt er, daß seines Wissens Cavaliere der erste gewesen sei, welcher die Musik auf die Bühne gebracht habe. Als Peri diese Worte schrieb, wußte er ersichtlich vom »Amfiparnasso« des Vecchi nichts und sah die Intermedien, in denen die Musik mehr neben dem Bühnenvorgang herging, nicht für voll an. Aber sein Zeugnis trägt viel dazu bei dem Cavaliere einen Anteil an der Einführung der Oper zu sichern. Emilio del Cavaliere ging über die Intermedien in doppelter Art hinaus, indem er erstens die Theaterstücke durchkomponierte, nämlich mit dem Dialog, was bisher nur ausnahmsweise vorgekommen war, und zweitens, indem er dabei von Instrumenten begleiteten Sologesang anwendete. Worin dann Peri wieder über den Cavaliere hinausging, das sagt er (a. a. O.) deutlich. Er habe das Verfahren seines Vorgängers in anderer Art (in altra guisa) aufgenommen, und diese andere Art setzt er nun deutlich auseinander. Es ist die Behandlung der Harmonie, die Befreiung vom Madrigalensatz im Sologesang, welche er als sein Eigentum in Anspruch nimmt.

Das Werk, in welchem dieser wesentliche Fortschritt vollzogen wurde, war die »Dafne« [1], welche im Jahre 1594 zu Florenz zum ersten Male aufgeführt und dann bis zum Jahre 1597 noch zweimal wiederholt wurde. Der Dichtung, welche Ottavio Rinuccini aus seinem vorhin erwähnten »Combattimento d'Apolline« hatte hervorgehen lassen, werden wir zu wiederholten Malen noch begegnen; die Musik Peris dagegen muß als verloren betrachtet werden. Die nachweislich zweite Oper überhaupt, die erste, welche der »Dafne« folgte, besitzen wir. Sie heißt »Euridice«. Ihr Dichter ist wieder Rinuccini und der Komponist gleichfalls Peri. Das Werk wurde zum ersten Male am 9. Februar 1600 zu Florenz bei den Festlichkeiten aufgeführt, mit welchen die Vermählung der Maria von Medici mit König Heinrich IV. von Frankreich begangen wurde. Die Partitur, im Jahre der Aufführung gedruckt, ist zuletzt wieder im Jahre 1863 bei G. G. Guidi in Florenz und von L. Torchi in »l' arte musicale in Italia« (Bd. 6) herausgegeben worden.

Bis zu Monteverdi haben die Opern keine Gattungsbezeichnungen. Dieser wendete zum ersten Male eine solche an, indem er seinen »Orfeo« als favola in musica bezeichnete, später wurde der Name dramma in musica oder dramma per musica gebräuchlich, noch später erst der Titel opera [2]. Auf dem Titelblatt der »Euridice« steht einfach: Euridice — Poesia di Rinuccini — Musica di Jacopo Peri. Dann folgt eine doppelte

---

1 L. Sonneck: »Dafne, the first opera« (Sammelbände der IMG. IV ff.).
2 Zuerst bei Cavallis Erstling »le nozze di Teti«. Venedig 1639.

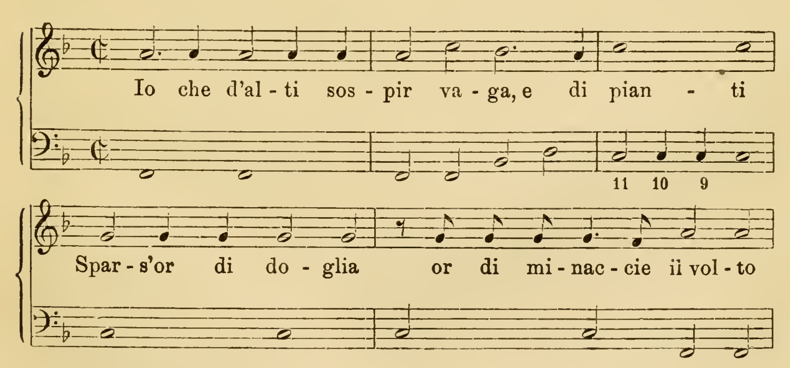
Widmung an die hohe Braut, eine vom Dichter, die andere vom Komponisten. Rinuccini wie Peri berufen sich, wie schon erwähnt, beide für ihre Arbeit auf das Verfahren der alten Griechen. Dann richtet Peri die schon berührte längere Vorrede an den Leser. Zwei Sätze sind es in diesem berühmten Dokument, welche den ganzen Vorrat von Systematik umfassen, über welchen Peri für die Komposition verfügte. Der erste bestimmt das Ziel: Es handelt sich, sagt Peri, darum, einen Tonsatz zu schaffen, welcher zwischen Rede und zwischen Gesang eine Art Mitte hält. Der zweite Satz bezeichnet das Mittel. Die hauptsächlichste Sorgfalt, erklärt der Komponist, ist der Begleitungsharmonie zuzuwenden. Das Prinzip, nach welchem sie behandelt werden muß, ist: Die Stimme des Sängers bleibt so lange auf demselben Akkord, bis logische oder grammatische Gründe von Belang zwingen die Harmonie zu ändern. Einen praktisch sehr wichtigen Satz enthält die Vorrede noch an der Stelle, in welcher Auskunft über die Instrumente gegeben wird, welche die Begleitung auszuführen haben. In der Partitur ist die ganze Begleitung nur als ein hin und wieder bezifferter Baß skizziert. Da der Partitur Orchestersätze mit Ausnahme einer Stelle ganz fehlen, würde die Instrumentalpartie der Oper sehr ärmlich gewesen sein, wenn das ganze Werk hindurch nur ein und dasselbe Cembalo zur Begleitung benutzt worden wäre. Peri belehrt uns aber, daß bei der Aufführung der »Euridice« ein Gravicembalo, ein Chitarrone, eine große Lyra und eine große Laute da waren. Das ist also ein volles Quartett von Akkordinstrumenten, welche starken und mächtigen Klang gaben, wenn sie zusammen gespielt wurden, und welche andererseits, abwechselnd gebraucht, mannigfache Färbungen im Akkompagnement ermöglichten. Der Gebrauch, bei Opernaufführungen nicht bloß ein, sondern mehrere Harmonieinstrumente für das Generalbaßspiel, für die Begleitung des späteren Seccorezitativs namentlich, zu benutzen, erhielt sich bis weit in das 18. Jahrhundert hinein, wenn die Zahl dieser Instrumente allmählich auch geringer wurde. In der ersten Periode sehen wir in der Baßstimme der Partituren bei Peri, Gagliano, Mazzocchi, auch noch bei Cavalli (»Didone«) sehr oft mitten in der Zeile, beim Auftreten einer weiteren Person, beim Einsetzen einer neuen Periode den Schlüssel erneuert. Das scheint den Wechsel des begleitenden Akkordinstrumentes andeuten zu sollen. Die Komponisten begnügten sich in der Regel damit, die Baßstimme allein aufzuschreiben, und sie überließen für deren Ausführung die ganze Verantwortung dem betreffenden Musiker. Zuweilen aber finden wir doch eine wichtige Mittelstimme mit ausgeschrieben[1]. Peri nennt seine Akkompagnateure: Jacopo Corsi, Grazio Montalvo, Giov. Battista del Violino, Giov. Lapi, Männer, welche zum Teil Musiker von Ansehen waren. Die Herren spielten hinter der Bühne, bildeten also ein unsichtbares Orchester. In der ganzen ersten Periode waren die Orchester auf diese Weise
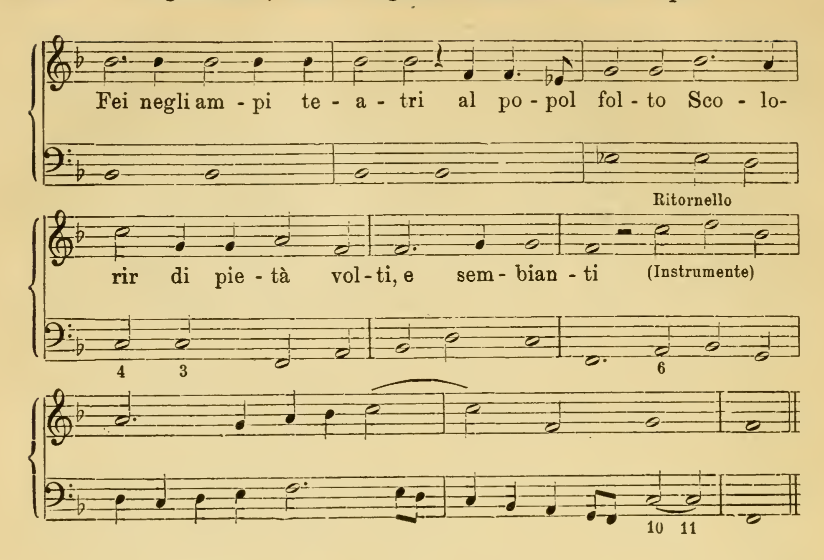
[1] In L. Rossis »Il Palazzo d'Atlante«, in Cavallis »Scipione« z. B.

versteckt. Von mitwirkenden Sängern nennt Peri: Francesco Rasi (Aminta — Tenor), Ant. Brandi (Arcetro — Tenor), Melchior Palantrotti (Pluto — Baß). Peri selbst hat den Orfeo gesungen, die wegen ihrer Koloratur und ihrer Kunst im Verzieren weit gefeierte Vittoria Archilei, die »Euterpe ihrer Zeit«, sang die Euridice. Die Dafne übernahm ein Knabe aus Lucca. In Vittoria Archilei haben wir den Beweis, daß mit dem Anfang der Oper sofort auch Frauen auf der Bühne erscheinen. Nach Peris Worten wirkten noch mehrere Musiker in den Solopartien mit. Die Zahl der letzteren beläuft sich auf zwölf. Es ist gewiß, daß ein oder der andere Sänger mehrere Partien vertrat, wie dies in der ersten Periode der Oper auch weiter nachweislich vorkam.

Die Chöre der Oper bestehen aus Hirten und Nymphen und aus Geistern der Unterwelt. Nach antiker Manier haben die Chöre ihre Chorführer, welche als Solohirten und Solonymphen die madrigalisch vielstimmigen Sätze mit einstimmigen Zwischenstücken unterbrechen und verbinden, sie haben aber keinen antiken Charakter, sondern sie erheben in moderner Art ihre Stimme auch außerhalb der Aktschlüsse, sie sind nicht bloß Richter der Handlung, sondern sie handeln mit.
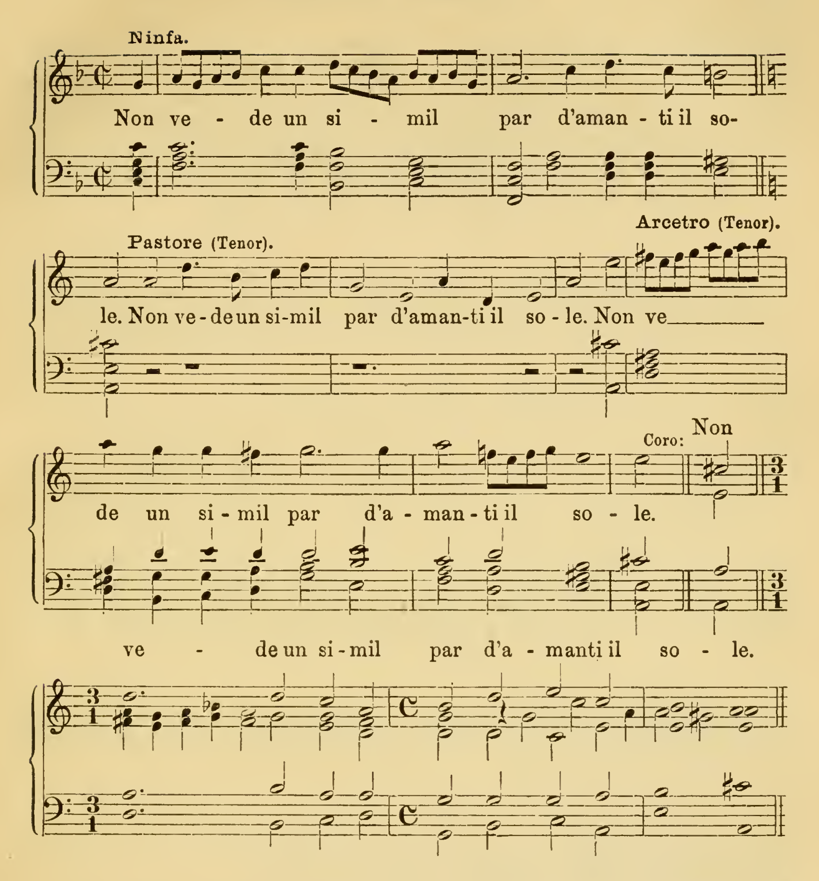
Wie alle bekannten Opern aus den ersten sieben Jahren hat auch die »Euridice« keine Ouvertüre. Auf den Beginn des Stückes machte ein Signal, eine Fanfare von Trompeten aufmerksam. Den höheren Zweck der späteren und der modernen Opernouvertüre, nämlich in den Stimmungskreis des Dramas einzuführen, erreichte man mit einem Prologe. Die Idee des Prologs übernahm das Musikdrama aus dem antiken und mittelalterlichen Theater; die Form blieb zunächst sehr einfach: Eine allegorische Person, die Gestalt eines klassischen Dichters erscheint und singt den Inhalt des Stückes in einer Reihe gleichmäßig kurzer Verse — gewöhnlich Vierzeiler — ab. In der »Euridice« ist es die Person der »Tragödie«, welcher die sieben Prologverse übertragen sind. Sie gehen alle nach derselben Melodie, ein kurzes Ritornell schließt:





Der Prolog der »Euridice« diente in seiner antikisierenden Feierlichkeit den Opernkomponisten noch lange als Muster. Das Stück selbst behandelt die schöne Sage von dem thrakischen Sänger, der die Gattin aus dem Hades befreite, teilweise mit unmittelbarer Anlehnung an den »Orfeo« des Poliziano. Rinuccini hat einzelne Personen mit diesem gleich und fast auch manche Verse. Bedeutend unterscheidet sich aber seine »Euridice« von jenem »Orfeo« durch den Ausgang. Das tragische Verbot des Umblickens ist übergangen; nachdem Orfeo den Widerstand des Pluto mit seinem Gesang bezwungen, ist alles gut.
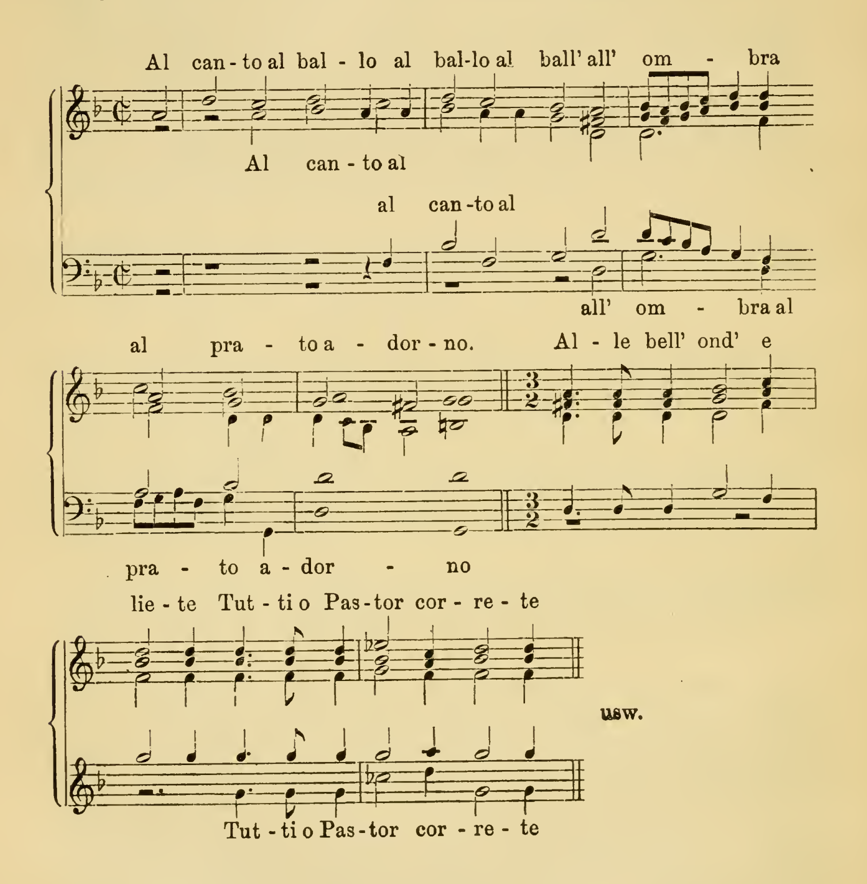
Die Handlung, welche im Texte Rinuccinis in sechs Szenen zerfällt, in der Partitur aber ohne jede weitere Einteilung erscheint, beginnt mit dem Auftreten eines Chores. Hirten und Nymphen versammeln sich auf einer hübschen Aue. Einer ihrer Führer teilt in gehobenen Tönen mit, daß Orfeo und Euridice heute Hochzeit halten werden. Diese Nachricht erregt große Freude, welcher einzelne Nymphen und Hirten in Wechselrede Ausdruck geben. Die Frauen bekränzen ihr Haupt; man bittet alle Götter um ihren Schutz, Phöbus aber um seinen besten Glanz für den festlichen Tag: denn »ein solches Liebespaar sah nie die Sonne«. In anmutigen Läufen jubelt die Solonymphe dieses Wort hinaus, es wandert von Mund zu Mund in neuen Wendungen; schließlich fällt der Chor rauschend mit ein in den Spruch, der außer auf das mythische Brautpaar des Dramas auch als Huldigung auf das fürstliche paßte, zu dessen Vermählung die Aufführung der Oper stattfand.



Bis hierher geht die erste Szene, welche von freundlichem Leben erfüllt, wirksam aufgebaut und auch vom Komponisten mit einem Talent ausgeführt ist, welches der Situation wie den Charakteren mannigfaltiges Interesse abgewinnt. Bis zur Hochzeitsnachricht läßt Peri einen Ton des Zeremoniells und der Würde vorwalten, dann schlägt er einen freudigen Klang an, kontrastiert und steigert die Pointe auf ihrer Wanderung durch die Soli mit einer bemerkenswerten Freiheit, die sich namentlich in den eigentlich stilwidrigen Textwiederholungen äußert; durch den Chor erhält die Stelle eine glänzende Spitze. In einer Zeit, in welcher der begleitete Sologesang den ungeheuren Reiz der Neuheit einzusetzen hatte, kann man sich die Wirkung dieser bei einer guten Ausführung noch heute frischen Szene vorstellen.

In der zweiten Szene erscheint Euridice, durch den süßen Gesang herbeigelockt. Mit den Schmeicheleien und Artigkeiten, welche, dem

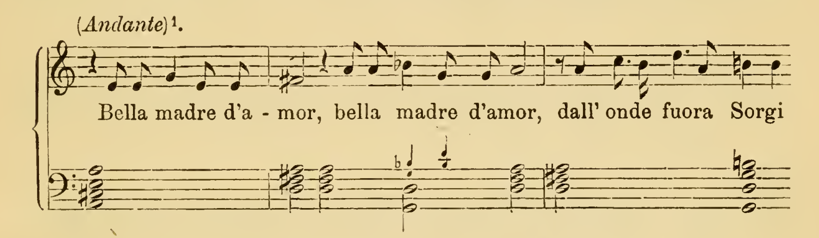
liebenswürdigen Naturell des Italieners von jeher eigen, in dem Pastoraldrama besonders reiche Verwendung gefunden haben, fordert die Braut ihre Gespielinnen auf, mit ihr den Schatten eines nahen Gebüsches aufzusuchen, wo getanzt werden soll. Der Chor der Nymphen geht ab unter den Klängen eines Madrigals »Al canto, al ballo«, welches zur Familie der Tanzlieder gehört und die ganze frohe, feine Beweglichkeit und Heiterkeit dieser Gattung zeigt.
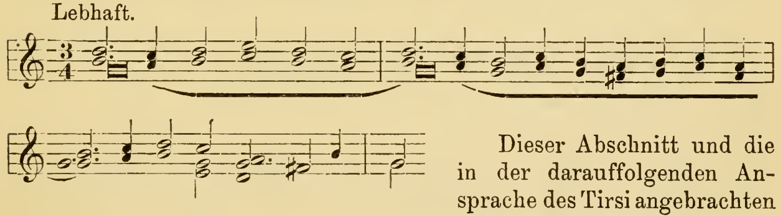


Es wird dreimal wiederholt. Zwischen die Verse treten aber sehr hübsch klingende Sologesänge, welche den lustigen Charakter der Szene gut schattieren.

Nun tritt Orfeo auf. Ihn hat Rinuccini als schwärmerischen Jüngling gezeichnet. Es ist etwas sehr Inniges in dieser Figur. Orfeo spricht zu den Wiesen und Grotten, zu der ganzen unbelebten Natur wie zu alten Freunden. Sie haben das erste Anrecht darauf, von

seinem Glücke zu erfahren. Der Gesang hat entsprechend schöne Züge von Wärme und Herzlichkeit und ist formell sehr deutlich disponiert. Auf den ersten Teil, der den Ausdruck des Glückes enthält, folgt eine Partie der Sehnsucht in dunkleren Tonfarben, und den Schluß und den dritten Teil bildet die feierliche, weihevolle, gebetsartige Musik, in welcher die Göttin der Liebe angerufen wird:



Das Erscheinen des Arcetro, eines Freundes, welcher zum Gratulieren kommt, macht dem Monolog des Orfeo ein Ende. Musikalisch interessanter als dieser Arcetro ist ein zweiter Freund, Tirsi, welcher seinen Glückwunsch in Gestalt einer als Ritornello bezeichneten Serenade darbringt. Dieses Ritornell wird von drei Flöten, in einem Satze, der wohlklingend ist, wie Flötenterzette in der Regel sind, ausgeführt.



Dieser Abschnitt und die in der darauffolgenden Ansprache des Tirsi angebrachten kurzen Zwischenspiele sind die einzigen Stellen in der Partitur, an welchen Orchesterinstrumente zur Verwendung kommen[2]. Daß gerade Flöten gewählt wurden, kommt nicht bloß daher, daß dieses Instrument einen ausgeprägt pastoralen Charakter hat, sondern es beruht wohl auch auf archäologischen Gründen, von denen noch die Rede sein wird.

Nach dieser Szene, mit welcher die Exposition des Dramas abschließt, nimmt die Handlung sehr plötzlich die kritische Wendung. Dafne kehrt zurück und bringt die Nachricht, daß Euridice, von

[1] Ebenso wie in der Chormusik der älteren Periode, sind auch in den Sologesängen der ersten Zeit Tempobezeichnungen ungewöhnlich.

[2] In einem historischen Konzert, welches im Jahre 1885 bei Gelegenheit der »Exhibition of inventions« im Kristallpalast zu London gegeben wurde, stand das Flötensätzchen als »Sinfonie Euridice« auf dem Programm

einer Schlange gebissen, gestorben sei. Rinuccini hat diese Szene sehr geschickt angelegt. Orfeo und die beiden Freunde müssen der Unglücksbotin die Nachricht förmlich abringen. Aber auch musikalisch ragt diese Szene hervor. Peri hat ihr mit rhythmischen und harmonischen Mitteln am Eingang eine dumpfe, schwere Färbung gegeben, für die einige Vorhaltsakkorde viel tun. Elementar wirkt der plötzliche Einsatz von Moll:

(Andante).
Dafne.

Las - sa, che di spa - ven - to e di pie - ta - - te

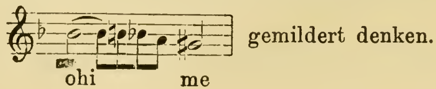
Ge - la - mi il cor nel se - no Mi - se - ra - bil bel - ta - te

Com' in un punto ohi me ve - ni - sti me - no

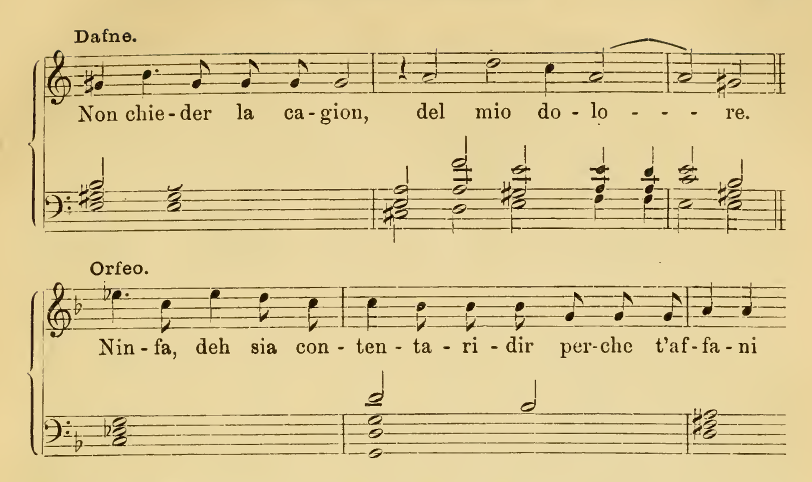
Befremdend scharf ist die Dissonanz bei »ohi me«[1]. Es sind der Dafne noch mehrere sehr ergreifende musikalische Wendungen in den Mund gelegt, und um den düsteren, bangen Grundton, welcher schon über diesem Eingang der Szene schweben soll, zum Ausdruck zu bringen, hat Peri kühne und neue Schritte getan. Besonders bemerkenswert erscheint der Harmoniewechsel zwischen dem Schluß von Dafnes Rede und dem Einsatz des Orfeo:

---

[1] Nach Gonassi und andern gleichaltrigen Gesanglehrern darf man sich die Härte dieses Querstandes durch eine Verzierung, etwa:

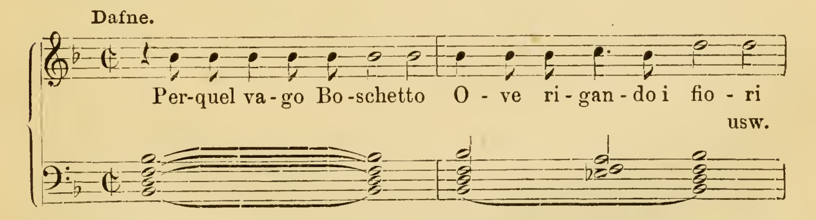


gemildert denken.



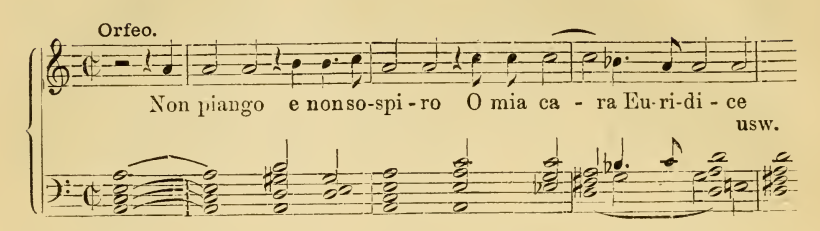
weil dergleichen scharfe akkordische Gegensätze noch langehin ein beliebtes Mittel des Situationsausdrucks waren.

Bei den Zeitgenossen des Peri scheint namentlich der längere Abschnitt dieser Szene einen tiefen Eindruck hinterlassen zu haben, in welchem Dafne allein, ohne Zwischenreden anderer, den eigentlichen Bericht von dem Tode der Euridice gibt. Hier nähert sich Peri dem schnellen Gange des späteren Seccorezitativs und wird zugleich dem Pathos der Situation gerecht. Dafne berichtet in dem naturwahren Ton tieferer, innerer Regung: in die Hast des Vortrages mischen sich tief eindringende Laute und Klänge der Klage. Doni und die zeitgenössischen Schriftsteller sahen in diesem Abschnitte der Perischen »Euridice« den Höhepunkt des Werkes, das erste Muster eines neuen Stils, des »stile rappresentativo« und zitierten ihn, wenn die besten Leistungen aus der ersten Zeit des Musikdramas genannt wurden. Der formelle Träger dieses Stils ist die Verwendung kurzer Noten auf einen Ton.
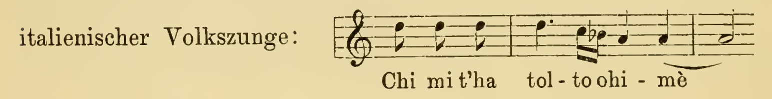


Es sind aber auch andere melodische und harmonische Mittel in diesem Abschnitte mit großer Wirkung verwendet: einfaches Fortschreiten auf Dreiklangsnoten, Erstarren der Stimme auf langsamen Tönen der Tiefe, Wechsel von Dur und Moll; der Satz ist reich an ergreifenden Zügen.
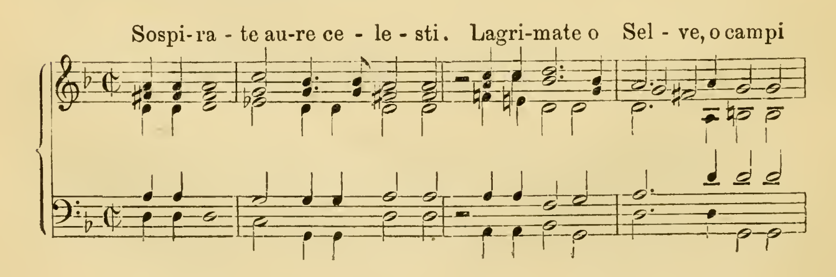
Nun beginnt Orfeo zu klagen: »Non piango e non sospiro«.



Es sind edle Weisen getragenen Charakters, welche den Zustand einer mit dem Schmerz ringenden Seele sprechend ausdrücken. Mit einer gewissen gewaltsamen Ruhe beginnt dieser Gesang in tiefer Lage. Dann schlägt er beim Einsatz des zweiten Verses heftig in die Höhe, die Harmonie rückt wieder plötzlich von *E* dur nach *g* moll, die Melodie setzt in lauter beweglichen Wendungen kurz ab. Eine dieser eindringlichen Melodiebiegungen spricht in ausgesprochener italienischer Volkszunge:



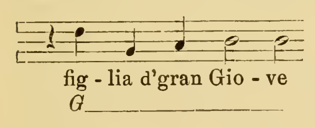
Es ist vielleicht zum ersten Male, daß der eigentümlich klagende Portamentozug, der in Italien bei allen Natursängern immer wiederkehrt, in Noten gebracht und für die Kunstmusik verwendet wurde. Im dritten Teile kehrt dieses »lamento d'Orfeo« wieder in den Ton ruhiger Resignation zurück, mit dem es begann. Dieser an Inhalt fesselnde, in der Form fertige und abgeschlossene Klagegesang beträgt nur 24 Takte. Der Chor setzt ihn jedoch nach einer weniger interessanten Dialogepisode, an welcher Dafne, Aminta, Arcetro und eine Nymphe beteiligt sind, mit neuen Weisen fort. Es folgt eine längere Trauerszene, deren musikalischer Mittelpunkt von einem kurzen madrigalischen Satze (fünfstimmig): »Sospirate aure celesti« gebildet wird. Die Nebenpartien bestehen aus einem Terzett und einer Reihe kleinerer Solosätze trauernden Ausdrucks. Sie münden alle wieder in den Chorrefrain »Sospirate usw.«



Der Chor hat im Anfang dieser Szene, ebenso wie in der folgenden auch einige einstimmigen Sätze zu singen. Einstimmigen Chorsätzen begegnen wir in der ersten Zeit des Musikdramas noch mehrmals.

Dieser Trauerszene des Chors und der Freunde, der wohl bedeutendsten, am meisten von antikem Geiste beseelten Szene der »Euridice«, folgt ein längerer Abschnitt in einem ähnlichen stile recitativo gehalten wie vorher die Erzählung der Dafne. Arcetro berichtet hier von dem weiteren Geschick des Orfeo, welchem im Augenblicke des größten Schmerzes und der Verzweiflung vom Himmel herab, im Wagen von Tauben gezogen, Venus als Trösterin erschienen ist. Dieser Bericht ist weniger wirksam komponiert, wie die entsprechende Szene der Dafne; dem Stile ist weder der bewegte forttreibende Zug, noch die Gewalt der melodischen Akzente abgewonnen, welche dort den Eindruck bestimmten. Der Chor unterbricht die Monodie zunächst mit einigen unbedeutenden einstimmigen Sätzen, gibt aber dann am Ende der Szene einen breiten Abschluß mit zwei fünfstimmigen durch einen Solosatz auseinander gehaltenen Madrigalen, in welchen den Göttern für die Erhaltung des Orfeo gedankt wird.
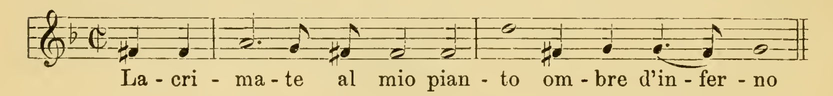
In der darauffolgenden Szene rät und veranlaßt Venus den Orfeo in den Hades hinabzugehen und vom Pluto selbst die Geliebte loszubitten. Diese Szene hat einen sehr liebenswürdigen musikalischen Grundton. Die Göttin und der Sänger reden zueinander wie Mutter und Kind; jene freundlich aufrichtend, dieser im liebenden Vertrauen:



Die Partie des Orfeo ist an dieser Stelle durch einen auffälligen formellen Mangel interessant: der Ton der Frage ist in der Musik, da wo Orfeo »Dove rivedro quelle luci alm' e serene?« sagt, ganz unbeachtet geblieben. Ebenso läßt der Ausdruck in der Partie der Venere an den Stellen zu wünschen übrig, an welchen sie die Schauer des Hades schildert.

Als Venus fortgegangen, finden wir den Orfeo sofort im Hades. Die Partitur gibt keine Auskunft, und auch sonst suchen wir eine solche vergebens, ob zwischen den beiden Szenen eine längere Pause zu denken ist, oder ob eine plötzliche Verwandlung hier eintrat. Der letztere Fall ist der wahrscheinlichere. Den Berichten Donis und anderer Zeitgenossen nach verstand und liebte man die Kunst, die Szene in raschen Kontrasten zu sehen. Man darf bei dieser Hadesszene selbst durchaus keine Leistungen erwarten, wie sie in der modernen Oper, etwa in Glucks »Orpheus«, oder Marschners »Hans Heiling«, bei ähnlichen Gelegenheiten gebräuchlich sind. Der Grund des Mangels liegt weniger in dem Unvermögen der damaligen Instrumentalmusik, als in der persönlichen Veranlagung Peris. Schon nach wenigen Jahren gab Monteverdi Glanzproben romantischer Situationsmalerei mit orchestralen Mitteln.

Die Szene im Hades ist die längste der Oper. In ihrem Entwurfe unterscheidet sie sich von allen andern der Oper durch die breit ausgeführten Sologesänge des Orfeo, der dreimal den Anlauf auf die Gnade des Pluto nimmt. Der erste dieser Klagen- und Bittgesänge hat die Länge von sechzig und mehreren Takten. An keinem andern Teile seiner »Euridice« hat sich Peri so angestrengt in der Verwertung der bekannten musikalischen Mittel wie in dieser Hadesszene. Ja er verfährt hier kühn und überrascht mit Bildungen, welche die Theorie seiner Zeit nicht guthieß, denn in den Melodien des Orfeo begegnen wir an dieser Stelle verminderten Quinten und anderen Ausnahmeintervallen, in der Harmonie Nonendissonanzen mit ziemlich freier Auflösung. Die Wirkung einzelner Stellen ist unbestreitbar; durchaus schön ist der Eingang des Abschnittes, ein »lamento«, d. h. ein durch Wiederkehr derselben eindringlichen Hauptzeile gezeichneter Klagegesang. Diese Hauptzeile lautet



Ähnlich wirksam ist der von den Worten »Ohi me« bis »ombre d'inferno« reichende Abschnitt. Aber als Ganzes ermüden diese Gesänge des Orfeo durch die vielen Kadenzen, durch den engen Kreis der harmonischen Modulation, durch den Mangel an wirklichem Gesang. Neben Orfeo sind noch Pluto, Proserpina, Caron und Radamantes beteiligt. Auch ihnen gegenüber muß dem Peri das Bestreben zugestanden werden, musikalisch zu charakterisieren. An der Partie des Pluto hat schon Doni den Ausdruck der Würde und Gerechtigkeit herausgefunden und auf die Verwendung der Sekunden zurückzuführen gesucht. Der Chor tritt erst am Schlusse der Szene mit zwei kurzen Sätzchen ein: Es sind Wechselchöre von Männerstimmen, welche die Götter des Hades repräsentieren. Auch hier hält ein kurzer Solosatz (des Radamantes) die beiden Chornummern auseinander. Die jetzt folgende Szene führt uns nach dem Platze zurück, auf welchem die Oper begann. Mit dem jungen Morgen ist bei den Hirten und Nymphen die Trauer um Euridice, die Sorge um Orfeo neu erwacht. Arcetro verweist auf den Schutz der Göttin, die er gestern dem unglücklichen Sänger sich nahen gesehen. Da eilt Aminta mit der Nachricht herbei: »Die Geliebten sind beide wieder da.« Und Orfeo und Euridice folgen auf dem Fuße. Dramatisch frisch und lebendig angelegt, wird diese Szene durch die Musik noch sehr gehoben. Der rasche Wechsel verschiedener Stimmen wirkt hier allein gut, der Chor beteiligt sich wieder mit einstimmigen Sätzchen. Ein stärkerer musikalischer Aufschwung kommt in die Komposition mit dem Auftreten des Orfeo, welcher die Rettung der Euridice und seine eigene in einem einfachen, freudevollen, durch Echos eigentümlichen Solomadrigal feiert.

Es besteht aus zwei Versen, der zweite bringt die Melodie und den Satz des ersten Verses mit einigen Änderungen und Erweiterungen des Schlusses, gehört also zum Teil schon der Variationengattung mit an, welche bald auf längere Zeit für die Gestaltung der »Arien« in den Opern bräuchlich wurde. In kurzen Plaudersätzchen geht nun das Werk zu Ende. Ein Zyklus von Chören und Chorterzetten, letztere abwechselnd von Frauen- und Männerstimmen gesungen, bildet den eigentlichen Abschluß. Zu dem fünfstimmigen Chorsatze wird mit getanzt, für letzteren Zweck ist auch ein selbständiger Instrumentalsatz von fünf Doppeltakten mit eingefügt.

Die »Euridice«, als Dichtung, gehört zu jener Klasse von Dramen, welche ihren Schwerpunkt nicht in den Charakteren, sondern in den Situationen suchen, und ruht schon hierdurch auf einem Boden, welcher der Musik von Natur leicht zugänglich ist. Sie ist zur Hälfte ein Götterstück. Aber Rinuccini rückt das Wunderbare der Fabel in begreifliche menschliche Nähe. Die Gattenliebe macht den Orfeo zum Helden, und der Gesang ist seine Waffe. Die Dichtung hat ihren spannenden Mittelpunkt; sie ist reich an rührenden Zügen und idyllischen Bildern und getragen von dem Fluß einer poetisch belebten und formschönen Sprache, die sich zum Teil über die Manier der Zeit weit hinaushebt. Wenn Rinuccini für die Handlung dieses Musikdramas die Form des Pastorale wählte, so kam er damit nicht bloß einer Liebhaberei der höheren italienischen Gesellschaft entgegen. Nein, diese Wahl des Pastorale beruhte unausgesprochen auch auf gut musikalischen Gründen. Mit der Szenerie und dem Gefühlsleben des Pastorale hatte sich die Musik schon im Madrigal vertraut gemacht: Es war ein Vorteil, daß sie in dem Augenblicke, wo es galt, in dem Sologesang eine neue Kunstform zu entwickeln, wenigstens geistige Anknüpfungspunkte vorfand.

Arteaga hat den Wert der Leistung Rinuccinis unumwunden anerkannt. Er nennt dessen »Euridice« die beste Dichtung, welche bis zu den Zeiten Metastasios für die Oper geschrieben worden ist. Im Gegensatz zu ihm bricht ein neuerer Kritiker (Karl von Winterfeld in »Gabrieli und sein Zeitalter«) über sie den Stab und begründet sein hartes Urteil durch den Vergleich der »Euridice« mit der Antike. »Was — ruft er aus — was war den Italienern des Cinquecento der Inferno?« Vollständig recht hat er mit dieser Frage insofern, als die Sagen der Alten nach der großen Glaubensumwälzung, welche die Geschichte im Christentum erfuhr, ihre dogmatische Kraft und religiöse Bedeutung verloren hatten. Aber es liegt dabei eine Überschätzung dieses Momentes vor. Denn einem Dichtwerk gegenüber gibt nicht der Glaube von Verfasser und Publikum, sondern die Phantasie den Ausschlag. Es muß Winterfeld ferner zugestanden werden, daß Rinuccini und diejenigen, welche ihm folgten, bei ihrer Nachbildung des antiken Dramas den tiefsittlichen Grundzug ganz übersahen, welcher die Werke des Sophokles

und Äschylos über Jahrtausende hinweg lebendig erhalten hat, und daß sie sich im wesentlichen auf die formellen Elemente der antiken Tragödie beschränkten. Aber man wird dem Rinuccini durch den einseitigen Vergleich seiner »Euridice« mit der Antike nicht gerecht. Man muß sie vielmehr einmal dem Durchschnitt des zeitgenössischen Dramas entgegenhalten und zweitens denjenigen Dichtungen, welche nach Rinuccini in der venetianischen Periode die Richtung des Musikdramas bestimmten. Stellen wir die »Euridice« des Rinuccini und seine andern Musikdramen — obwohl diese bedeutend schwächer sind — den deutschen Staatsaktionen jener Zeit, den Blut- und Greueldramen, der Unflatkomödie — wie sich J. L. Klein ausdrückt — des italienischen Theaters um den Anfang des 17. Jahrhunderts gegenüber, so steht Rinuccini als der Vertreter einer höheren Bildung vor uns. Über seinem Werke glänzt das milde Licht eines feinen harmonischen Geistes. Die spätere Venetianische Oper ist theatralisch effektvoller, reicher an Handlung, aber sie bildet, mit der »Euridice« verglichen, einen Rückfall ins Barbarische und Rohe. Die Tatsache, daß die Oper bei ihrem ersten Erscheinen in den besseren Kreisen sympathisch aufgenommen und als die vornehmste Art dramatischer Kunst bevorzugt wurde, kommt zum Teil auf Rinuccinis Verdienst. Daß aber Rinuccini dieses Verdienst erstrebte, daß er mit voller Absicht mit seinem Pastorale gegen die rohe Dramatik seiner Zeitgenossen reagieren wollte, beweist der zweite Vers im Prolog der »Euridice«:

»Non sangue sparso d'innocente vene
Non ciglia spente di tiranno insano,
Spettacolo infelice al guardo umano
Canto su meste, e lagrimose scene.«

Das »Non« hat man sich als unterstrichen zu denken. Suchen wir die formellen Elemente auf, welche Rinuccini gleich den andern Pastoraldichtern seiner Zeit — Guarini, Tasso — aus der antiken Tragödie herübernahm, so finden wir außer einigen Berührungspunkten in der Führung des Dialoges, welchen später von andern noch schärfer nachgegangen wurde, einige typische Figuren des alten Dramas. Das sind die Boten und die Freunde. Wichtiger als sie ist aber der Chor. Diesen kannte auch schon die gesprochene Tragödie des 15. und 16. Jahrhunderts. Er gelangte aber in dem Musikdrama unserer ersten Periode zu einer ganz neuen, hervorragenden Bedeutung. Er wurde aktiver, er bestimmte die Wirkung der Szene, und er wurde geradezu zum Träger des idealen Elementes der Oper. Der Chor bildet so stark das Kennzeichen und den schönsten Zug in der Physiognomie der Oper der ersten Periode gegenüber der Anlage der italienischen Musikdramen in der Zeit der Venetianer und Neapolitaner, daß wir diese erste von Florenz ausgehende Periode schlechthin die Choroper nennen dürfen.

Ein großer Teil der in die erste Periode gehörenden Operndichtungen hält am Pastorale fest. Doch ist in diesen Pastoralen die Handlung nirgends mit der Einfachheit geführt, welche der »Euridice« eigentümlich ist. Das galante Element der Zeit kommt in ihnen zum Ausdruck und die listenreiche Liebelei bildet die Seele ihrer Entwicklung. Die Konflikte entspringen aus Werben und Verschmähen; die Sehnsucht und die Glut des Verlangens, der Haß und die Eifersucht sind die Leidenschaften, welche die Musik am häufigsten wiederzugeben hat. In Guarinis »Pastor fido«, schwächer in Rinuccinis eigener »Dafne« und in seiner »Arianna« haben wir die Haupttypen dieses Intrigenpastorales.

Eine etwas uninteressante Nebenklasse zweigte sich vom Pastorale in der sogenannten Allegorienoper ab. Das Grundwesen dieser Gattung ist didaktischer Natur: An die Stelle der Götter und Halbgötter treten hier personifizierte Begriffe. Die Tugend und das Laster machen sich mit rhetorischen und mimischen Mitteln die Opfer streitig, der Zuhörer wird mit moralischen und erbaulichen Betrachtungen überhäuft. Im letzten Akt klärt in der Regel das plötzliche Erscheinen von Höllengeistern und Dämonen die betörten Jünglinge, welche im Mittelpunkte dieser Dramen stehen, über den Abgrund auf, vor welchem sie angelangt sind, und bewirkt schleunige Umkehr. Rom war die Hauptstelle für diese moralischen Pastoralen, Kardinäle erscheinen häufig als die Dichter. Musikalisch sind diese römischen Allegorien, welche sich später mit dem Oratorium verschmolzen, in der Regel, wie wir bald sehen werden, wegen ihrer Chöre sehr bemerkenswert.

Eine dritte Richtung in der Dichtung der Choroper stellt sich zum Pastorale in Gegensatz. Sie wirkt in erster Linie durch Szenerien und Dekorationen und entfaltet in der Oper Prunkvorstellungen, bei welchen sich die Künste des Zirkus und des magischen Kabinetts die Hand reichen. Das dramatische Lebenselement dieser musikalischen Ritter- und Zauberstücke ist das Wunder. Götter, Heroen, der Ozean, die Sonne, die Tritonen, die Zeichen des Tierkreises, Jäger und Fischer erscheinen in bunter Mischung als handelnde Personen; die Handlung durcheilt in fünf Akten alle Elemente, springt von der Erde hinauf zum Himmel, von der Luft ins Meer. Der Vater dieser phantastisch verworrenen Richtung, welche mit dem Pastorale gleichzeitig von dem Musikdrama Besitz ergriff, ist Gabriel Chiabrera. Im Grunde haben wir sie als eine Weiterbildung der ballettartigen Intermedien des 16. Jahrhunderts zu betrachten. Das Wesen und die Bestandteile dieser bei Hoffestlichkeiten unentbehrlich gewordenen Prunkspiele kehrt in den Opern der Chiabreraschen Richtung wieder. Nur ist alles auf größeren Fuß gestellt. Aus den Einaktern sind vielteilige Dramen geworden, zu dem alten Musikapparat von Chören und einfachen Sinfonien ist der Sologesang mit seinen neuen Reizen getreten. Wenn aber diese Richtung im

weiteren Verlauf der Choroper an Boden gewann und auch die Pastoralopern und die Römischen Allegorienopern durchdrang, so ist das besonders dem sprungweisen und fabelhaften Aufblühen des theatralischen Maschinenwesens zuzuschreiben. Wir besitzen über die Entwicklung dieses Teiles der theatralischen Künste in der Zeit der Choroper nur allgemeine Angaben und keine genauen ins einzelne gehenden Berichte. Denn die Meister des Faches, Torelli z. B., welchen Louis XIV. nach Paris berief, wahrten über ihre Erfindungen ein strenges Geschäftsgeheimnis. Aber die Tatsache ist durch zahlreiche Bilder belegt, von denen die früher angeführte »Commemorazione della riforma melodrammatica« (1895) eine genügende Anzahl mitteilt[1]. Erklärlicherweise lenkte das Dekorationswesen der Oper die Aufmerksamkeit in hervorragendem Grade auf sich. Mit Staunen und Bewunderung erzählen die zeitgenössischen Berichterstatter, daß wilde Tiere, Bäume, Felsen, Fabelwesen singend auftreten, daß Menschenmassen im Fluge verzaubert und entzaubert werden, daß Drachenzähne sich in bewaffnete Männer verwandeln, aus der Erde Bäume hervorspringen, der Himmel plötzlich geöffnet die volle Versammlung der Götter zeigt, daß Wolken herabschwebend spielende Orchester entladen, Einöden und wilde Wälder im Augenblick zu blühenden Hainen werden. Auch einzelne Komponisten hatten für diese Kunststücke ein empfängliches und wachsames Auge, z. B. Gagliano.

Aber es ist zu weit gegangen, wenn, wie dies Ambros tut, behauptet wird, daß das dekorative Element in der Oper das musikalische mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt habe. Die Prüfung der aus der Periode der Choroper erhaltenen Partituren zeigt ein besseres Ergebnis.

Peris Leistung in der »Euridice« ist, wenn man diese Komposition als ersten Versuch betrachtet, bewunderungswürdig. Er arbeitete ohne praktische Vorlagen und von den Bruchstücken einer Theorie mehr gehemmt als gefördert. Einige der Fehler in seiner Komposition müssen direkt auf einen zu großen Respekt vor den Weisungen der Florentiner Hellenisten zurückgeführt werden. In erster Linie gehört unter diese die Schwerfälligkeit seines Periodenbaues. Sie entsprang einer falschen Auffassung des Reimes, der in der Poesie ein Surrogat der Musik ist, und seine Bedeutung in den meisten Fällen verliert, wenn das Gedicht sich in Töne kleidet. Aber Peri markiert den Abschluß jeder Zeile mit einer vollen Kadenz. Schon Doni spricht sich in einem besonderen Kapitel über diese Überschätzung des Reims aus[2]. Sie beherrscht die Zeit, sie kehrt in der italienischen Monodie wieder und noch stärker in dem

---

[1] Weitere Auskunft vermittelt E. Flechsig: »Die Dekoration der modernen Bühne in Italien von den Anfängen bis zum Schluß des 16. Jahrhunderts« (Berlin 1894).

[2] Im »trattato della musica scenica« S. 19 (Del abuso delle Rime).

jungen deutschen Lied. An vielen Stellen jedoch durchbricht er den Zwang und wiederholt, vom Strome der Empfindung fortgerissen, wider das Verbot seiner Auftraggeber bedeutungsvolle Worte. Kirchliche und madrigalische Musik waren die einzigen Formen der Kunstmusik, welche bis zu Peri gegolten hatten. Was Wunder, daß wir seinen Sologesang vielfach von madrigalischen Wendungen und Gemeinplätzen abhängig sehen? Der Terzfall der Stimme nach oben an den Schlüssen der Abschnitte und Perioden, der gleich im Prolog (s. oben) auftritt, ist der am häufigsten verwendete jener Madrigalenreste. Er erhielt sich im Rezitativ noch bis zu Cavalli hin. Eine Unterscheidung der einzelnen Redeformen im Drama sehen wir in der »Euridice« angebahnt. Der von den Zeitgenossen so stark bewunderte Abschnitt, wo Dafne den Tod der »Euridice« berichtet, liefert den Beweis, daß Peri die Sprache der Empfindung und die Sprache des Berichts, die dramatische Geschäftssprache musikalisch zu sondern suchte. Freilich war er weder gewillt noch imstande, diesen Versuch streng durchzuführen. Alles in allem genommen zeigt die Komposition Peris im Sologesang dieselbe Erscheinung, welche uns in allen Leistungen auf diesem Gebiete, gleichviel, ob wir ihnen in der Oper oder außerhalb nachgehen, wieder begegnet: Der Ausdruck ringt jahrzehntelang mit der Form. Was aber Peri in bezug auf Ausdruck in der »Euridice« bietet, ist immer überzeugend, zeigt lebendiges, sicheres Gefühl und Naturbeobachtung und trägt häufig die Spuren des Genies. Er handhabt Melodie, Harmonie und Rhythmus, die Elemente der Tonkunst, vorwiegend mit einer vorauseilenden Kühnheit und Ursprünglichkeit, und hat allen Anspruch darauf, unter die großen schöpferischen Geister der Tonkunst eingestellt zu werden.

Fragt man danach, wieweit die Komposition der »Euridice« den nachfolgenden Arbeiten anderer zum Muster gedient hat, so darf behauptet werden, daß der Grundriß der »Euridice« allen Nachfolgern in der Periode der Choroper zum Ausgangspunkte gedient hat. Am meisten anregend wirkten neben der wiederholt erwähnten Berichtsszene der Dafne, die zu dem leichten Ton im Rezitativ führte, die zwei Verse, welche Orfeo bei der Rückkehr aus dem Inferno den Freunden und Gefährten vorsingt: »Gioite al canto mio«. Nach ihrem Beispiel behandelte man die lyrischen Abschnitte in der Dichtung fortan musikalisch in Variationenform. Die »Arien« mit Variationen auf bleibendem Baß sind die häufigst gebrauchte Form für die Sologesänge in der Periode der Choroper. Die größte Bedeutung für die weitere Geschichte der Oper erhielten aber die Chorszenen der »Euridice«. Sie sind noch heute lebensfähig und wirksam, trotz ihrer Kürze. Das Vorbild dieser Chorszenen der »Euridice« wird von den folgenden Komponisten immer weiter ausgeführt; die Chöre selbst wurden größer und in eine bewegtere, abwechslungsreichere und mannigfaltigere Umgebung gesetzt. Über die Leistungen

Peris im Sologesang kam man in der Periode Peris selbst wesentlich nach der Richtung hinaus, daß Bericht und Gefühlsausdruck schärfer unterschieden wurden und der ganze formelle Teil der Musik gewann an Glätte und Klarheit.

Es wechseln in der Opernmusik, welche in den vierzig Jahren nach Peris »Euridice« folgte, bedeutende und geringere Leistungen, und die an der Arbeit teilnehmenden Talente sind ungleich, wie immer und überall. Im ganzen aber zeigen die Werke einen steten Fortschritt. Das wird besonders dann bemerkbar, wenn man, wozu wir Gelegenheit finden werden, die dramatischen Arbeiten, welche Männer wie Peri, Gagliano und Monteverdi am Beginn der Periode schrieben, mit denen vergleicht, welche 30 Jahre später aus ihren Händen hervorgingen. Derjenige Teil der Opernmusik, welcher jenen Fortschritt am deutlichsten zeigt, ist der Sologesang. Seine Formen werden klarer und reicher; der Ausdruck gewinnt an Beweglichkeit, an Mannigfaltigkeit und Tiefe. Es erfolgt eine Scheidung zwischen lyrischen Partien und rezitativischen und die ersteren sind es, denen die Entwicklung des Sologesanges am meisten zugute kommt, das Rezitativ behält noch länger einen Rest von Schwerfälligkeit. In den Prologen scheint man die Unbehilflichkeit der ersten Anfangszeit absichtlich festgehalten zu haben. Sie wirkte feierlich, antik. Für den Entwurf der Szene, für die Verschmelzung von Chor- und Sologesang bildet das Muster der »Euridice« die ganze Periode hindurch die Grundlage, aber die Gruppen wie ihre einzelnen Glieder erfahren bedeutende Erweiterungen.

Über die Zahl der in diese Periode fallenden Opern — dramme in musica oder p. musica ist ihre übliche Bezeichnung — können wir uns an den erwähnten Catalogo des Allacci[1] halten. Wenn die früher erwähnten Lokalforschungen auf dem Gebiete der Theaterstatistik einst ihren Abschluß gefunden haben werden, mag das Bild, welches wir heute sehen, an Vollständigkeit und Genauigkeit gewinnen. Ein wesentlich anderes dürfen wir aber kaum erwarten. Nach Allacci kommen in den Jahren 1600—1637 auf ungefähr 450 wirklich aufgeführte oder nur gedruckte Bühnenwerke bloß 38 Stücke, welche mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit der Oper zugewiesen werden können. Nach Solertis Feststellungen aus dem Jahre 1906 sind es 41. Erscheint uns diese Anzahl eine geringe, so müssen wir in Betracht ziehen, mit welchen Schwierigkeiten die Aufführung von Opern in jener ersten Periode noch verknüpft war. Kehren doch an den verschiedenen weit entlegenen Orten dieselben Namen der Sänger wieder: Signor Brandi, Signorina Archilei usw. Wir dürfen nicht vergessen, daß solche Aufführungen nur immer gelegentlich als Festvorstellungen vor geladenem Publikum stattfanden. Das erste Schicksal und die früheste Entwicklung der Oper hing von der Gunst eines

---

[1] »Drammaturgia divisa in sette indici«. Rom 1666.

ausgewählten Mäzenatentums ab. Sie ging von den Medizeern in Florenz zu den Gonzagas in Mantua, von Hof zu Hof, sie kam von da in die Paläste reicher Fürsten und Kardinäle, sie kam in die Akademien und in die Ratssäle der großen italienischen Städte. Sie war an den Geschmack und die Kunstneigungen der oberen Klassen, sogar an die speziellen Bedürfnisse der Repräsentation gebunden. Und da innerhalb dieser Schichten das gesellige und geistige Leben durch ganz Italien ziemlich das gleiche war, bewegt sich auch die Entwicklung der Oper jener Zeit überall in dem annähernd gleichen Kreise. Vollständige Übereinstimmung herrschte in den szenischen Ansprüchen: man wollte sehen, staunen und überrascht sein, die Musik überließ man ihrem natürlichen Gang; wir haben keine Anzeichen dafür, daß irgendwo ein bestimmter Wille die Bahnen der Fachmänner gewiesen habe. In bezug auf den Inhalt und die Tendenz der Dramen gingen die Anforderungen stärker auseinander. Die griechische Oper und die Allegorien- und Moraloper scheiden sich auch geographisch: Florenz und Rom. Diese beiden Städte haben auch quantitativ an der ersten Geschichte der Oper den Hauptanteil. Auf Rom kommen in der ersten Periode (nach Allacci) 12, auf Florenz 14 Werke. Mantua steht ihnen gleich durch die Bedeutung der wenigen Werke, welche dort hervorgingen. Dann kommen Bologna, Vicenza, Turin, Padua, Pisa, Urbino und weitere Städte.

Von jenen 38 oder 41 Opern ist ungefähr ein Drittel erhalten. Die erste davon ist gleichfalls eine Komposition der Rinuccinischen »Euridice«. Ihr Komponist Giulio Caccini ließ die Partitur, die den Titel hat: »L'Euridice composta in musica in stilo rappresentativo« noch im Jahre 1600 drucken. Sie gleicht der des Peri in der Anlage, in der Besetzung und sämtlichen Äußerlichkeiten. Sie teilt mit dieser auch Mängel, wie die Einförmigkeit und die Abhängigkeit von typischen Wendungen, die aus dem Madrigal stammen, die Neigung zu melodischen Gemeinplätzen und sie ist viel reicher an Mißgriffen im Ausdruck. Caccinis Pluto z. B. ist lustig gehalten. Wo die Handlung Pathos, Tiefe und Kühnheit der Töne verlangt, bleibt Caccini meistens hinter dem begabteren Peri zurück. Nur an einer einzigen Stelle ist seine Auffassung die bessere: das ist die, wo Orfeo in den Inferno eintritt. Hier hat er den treffenderen Ton der Trauer. Wohl aber erscheint Caccini als der geübtere und fester geschulte unter den beiden. Darauf weisen seine fließenden Bässe, seine gut gerundeten Perioden, die korrekte Deklamation und die bewegliche und reichere Modulation. Die Wiedergabe freudiger Stimmung, auf die die Madrigalenkomponisten besonders eingeübt waren, beherrscht er lebendiger und bestimmter als Peri. Äußerlich unterscheiden sich die Sologesänge Caccinis von denen des Peri durch reichere Einmischung von Koloraturen. Sie rechnen mit der gesangstechnischen Virtuosität, tragen dadurch aber zuweilen in die Deklamation und Melodik einen Zug geistiger Unreife hinein.

In der Gestalt, wie wir heute die Partitur der »Euridice« des Peri kennen, kam sie 1600 nicht zur Aufführung. Einzelne ihrer Chöre und Solosätze waren durch solche aus Caccinis Feder ersetzt, dessen Schüler in der Oper mitwirkten. Bald darauf scheint Caccini dann das ganze Drama komponiert zu haben. Auch schrieb er für dieselben Festlichkeiten eine selbständige kleine Oper: »Il rapimento di Cefalo«, deren Dichtung von Chiabrera herrührt und als »poemetto dramatico« bezeichnet ist. Dieses »Rapimento« wurde auf Kosten der Stadt aufgeführt, der Chor hatte, wie wir aus Caccinis »Nuove musiche« wissen, die für jene Zeit außerordentlich starke Besetzung von 57 Personen. Zwei Chöre und drei Arien aus dem Rapimento hat Caccini in seine »Nuove musiche« aufgenommen. Die Arien, von Palontrotti (Baß), Peri und Rasi (Tenöre) gesungen, sind gering an Gehalt, in der Form wiederum durch die langen Koloraturen auffällig. Die Chöre machen durch die Behandlung der Harmonie einen modernen Eindruck, die Verbindung und Gruppierung der Chöre und Soli ist wirksam.

In demselben Jahre 1600 wurde zu Rom in dem bekannten Betsaale des Neri, dem Oratorio des Klosters S. Maria di Vallicella ein Werk aufgeführt, welches nach dem Willen der Verfasser ebenfalls der Gattung des Musikdramas zuzuweisen wäre. Es ist die »Rappresentazione di anima e di corpo« von Emilio del Cavaliere[1], dem Komponisten der erwähnten drei Florentiner Pastoralstücke von 1590. Die Partitur, welche noch im Jahre der Aufführung im Druck erschien, ist dem Kardinal Aldobrandini gewidmet und von dem Herausgeber, Aless. Guidotti in Bologna, mit einer Vorrede versehen, in welcher nochmals die Verdienste betont werden, welche der inzwischen verstorbene Cavaliere sich um die Wiedererweckung der alten Tragödie erworben hat. Dieses Vorwort ist eine der ausführlichsten unter den Willensmeinungen der an der Einführung der Oper nächstbeteiligten Männer. Es geht auf viele Einzelheiten ein, welche auf die Methode, mit welcher die ersten Komponisten erfanden und anordneten, Licht werfen. Abermals ergibt sich daraus, daß viele Kleinigkeiten in ihren Arbeiten, welche uns zufällig und einer weiteren Beachtung nicht wert erscheinen, auf eifriger Berechnung, auf eingehender Beobachtung des natürlichen und gewöhnlichen Lebens, auf Beachtung geringfügiger Notizen aus der Geschichte der alten Tragödie beruhen. Die Verwendung der drei Flöten in der »Euridice« des Peri z. B. findet in der Vorrede unserer »Rappresentazione« ihre Begründung. Die Flötenbegleitung galt für antik, und deswegen führt sie Cavaliere in seiner »Rappresentazione« systematisch durch. Doch steht er mit diesem Verfahren allein.

Die Dichtung der »Rappresentazione«, welche gleichfalls von Ca-

---

[1] A. Solerti: »Laura Guidiccioni Lucchesini ed Emilio del Cavaliere« (Rivista musicale IX, 797).
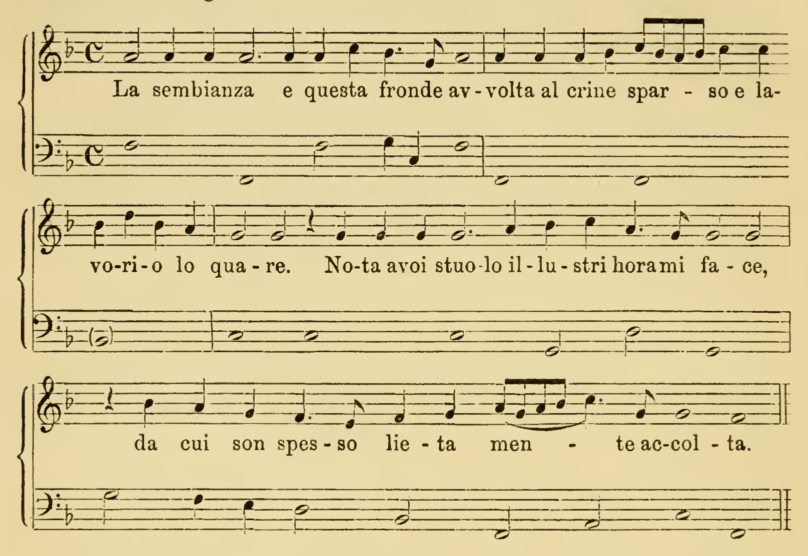
valieres früheren Mitarbeiterin Laura Guidiccioni herrührt, ist interessant als ein Versuch, das Mysterium, die Hauptart des mittelalterlichen geistlichen Schauspiels durch den neuen Musikstil wieder zu beleben. Die italienischen Mysterien heißen Rappresentazione; der Anschluß an die Gattung ist aber in diesem »Spiele von Seele und Leib« auch innerlich versucht worden. Die auf der Bühne erscheinenden Figuren sind lauter personifizierte Begriffe: Welt (mondo), Leben (vita humana), Körper (corpo), Vergnügen (il piacere), der Verstand (il intelletto); die Handlung ist durch moralische Betrachtungen ersetzt, die dramatische Entwicklung darauf beschränkt, daß die Vertreter der Sinnlichkeit, welche am Anfang geschmückt und geputzt erscheinen, sich am Ende des »Spiels« in Totengerippe verwandeln. Die Tendenz der »Rappresentazione« ging in die Mehrzahl der späteren römischen Opern bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts hinüber; waren doch die Kardinäle die Hauptmäzene der Gattung. Aber die kahle Gestalt vermied man.

Die Musik Cavalieres ist unbedeutend und viel geringer als die Peris. Die Chöre sind ganz kurz, die Solostücke treiben zwischen Koloratur und Deklamation hilflos hin und her. Die einzige kleine Neuerung im Entwurfe der Komposition bildet eine auf die Skala aufgebaute Sinfonie, mit welcher der erste Akt beschlossen wird.

Die nächste erhaltene Oper stammt wieder aus Rom. Es ist der »Eumelio« unter dem Titel Dramma pastorale von Agostino Agazzari für die Zöglinge des Seminario Romano in Rom geschrieben und da im Karneval 1606 mehrmals aufgeführt. Noch in demselben Jahre erschien es im Druck (Venedig, Amadino). Das Werk ist interessant als der erste bekannte Fall, in welchem die neue Oper an die Stelle der alten Schulkomödien getreten ist. Die Dichtung, deren Verfasser wir nicht kennen, vereinigt florentinische und römische Elemente. Das Stück spielt in den ländlichen Kreisen, in welche uns Rinuccini und die Pastoraldichter zu führen lieben; ein großer Teil der Sologesänge preist die in tausend Madrigalen besungenen Reize der Natur, und die Chöre der Hirten vertreten die guten Mächte des Dramas. Seine Tendenz ist in römischer Art moralisierend: die Hingabe an die Weltlust nimmt ein Ende mit Schrecken. Dieser gute Zweck, sagt Agazzari in der Vorrede, habe ihn hauptsächlich zur Komposition bewogen. Agazzari genoß wegen seiner Leistungen in der Kirchenmusik, unter denen namentlich sein »Stabat mater« hervorzuheben, einen großen Ruf. Der Titel des »Eumelio« führt in als Armonico intronato an, eine Würde, in welcher wir das musikalische Gegenstück zum Poeta laureatus erblicken dürfen. Wir sind danach berechtigt, an seinen »Eumelio« Erwartungen zu knüpfen. Die Arbeit erfüllt dieselben, was im Gegensatz zu Ambros, welcher die Oper zuerst beschrieben hat, betont werden muß. Der »Eumelio« ist bedeutender als die Opern, welche ihm vorangingen. Seine Chöre sind mannigfaltig und voll von dramatischem Geist, besonders die vitii,

4*
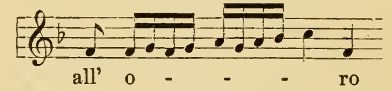
die Geister der Sinnenlust, einfach, aber treffend und lebendig charakterisiert. Die Sologesänge der Oper stehen über denen der »Euridice« bezüglich der klareren Fassung und der Leichtigkeit ihrer Melodik. Der Prolog des Werkes, den die »Poesia« vorträgt, mag hiervon eine Probe geben.



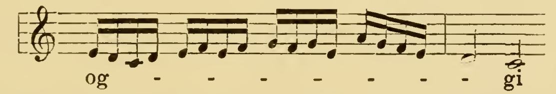
Was den Melodienbau Agazzaris von dem der Vorgänger in der Oper schon vom Prolog ab unterscheidet, ist die geschmackvolle Verwendung des Melisma d. h. der Gebrauch mehrerer Töne auf einer Silbe. Caccini und Cavaliere bedienen sich dieses Elementes für ihre Melodiebildung im Übermaß, Peri weicht ihm in der »Euridice« ganz aus. Agazzari wählt zwischen den beiden Extremen eine gute Mitte. Freilich hält er sich an die besondere Form des Melisma — vier Achtel auf die Silbe — etwas zu ausschließlich. Die übrigen Verse des Prologs werden, wie in der »Euridice«, auf dieselbe Melodie gesungen wie der erste. Auch die übrigen Sologesänge des »Eumelio« sind, soweit sie aus Versen von gleichem Metrum bestehen, so behandelt. In der Vorrede bittet Agazzari wegen dieses Verfahrens um Entschuldigung mit Berufung auf Aristoteles und Homer und auf den triftigeren Grund, daß er zur Komposition seiner Oper nur 14 Tage Zeit gehabt habe. Es war ja inzwischen Gebrauch geworden, bei Arien, welche aus einer größeren Anzahl gleichgebauter Verse bestanden, Vers für Vers die Melodie zu variieren und nur Grundbaß und Harmonie festzuhalten. Nach diesem Grundsatz ist ein großer Teil der Opern in der nächstfolgenden Zeit angelegt.

Der erste Akt beginnt mit dem Gesang des Eumelio (Sopran), der die idyllische Herrlichkeit des schattigen Waldes preist, in

welchem er fortan nach dem Willen seines Vaters Apollo wie im klösterlichen Frieden lediglich der Einkehr ins Innere leben soll. Schon in der zweiten Szene aber tritt an den Jüngling die Verführung in Gestalt der Nymphe »Echo« heran. Eumelio fragt die Nymphe über seine Zukunft und Echo antwortet in der bekannten zweideutigen Weise der Orakel. Das Echo, bekanntlich schon in der kontrapunktischen Periode bei Dichtern und Komponisten sehr beliebt, gewann mit der Einführung des Sologesanges bedeutend an Ausdehnung und erhielt sich in Oper, Oratorium und Kantate bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts. Noch J. S. Bach hat in seinem Weihnachtsoratorium eine Echoarie. Agazzari, der uns das Echo in der Oper zum ersten Male vorführt, verwendet für dasselbe gern und wirksam längere Figuren: Schließt Eumelio mit

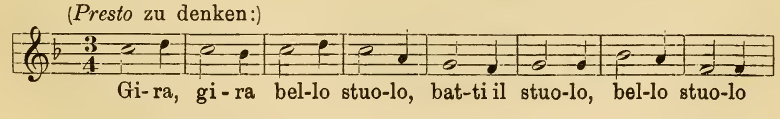


so antwortet Echo mit demselben Gange: oro. Fragt Eumelio »mai sara che in me all' oggi«, so nimmt Echo diesen Schluß mit



auf. Das Echo wird abgelöst von einem coro de vitii, der in munterer, leichter Weise den Jüngling an sich zu ziehen sucht. Eumelio wehrt in rezitativischen Sätzen ab, die vitii locken wieder. Darauf erhebt der Coro dei Pastori in einem prächtigen und imposanten achtstimmigen Satze seine warnende Stimme. Trotzdem folgt Eumelio den Verführern, wie uns der Nuntio Corybante, der dramatische Ersatzmann des Angelus der antiken Tragödie, mitteilt, von den triumphierenden Scharen der vitii umtanzt und umsungen. Die ganze Szene ist äußerlich sehr wirksam aufgebaut, der Wechsel von Frauen- und Männerchören, die Steigerung zum Doppelchor, der Gegensatz der Themen belebt diese Musik immer von frischem. Die Erfindung der Chormelodien hat madrigalischen Charakter, aber sie ist dem Wesen der Situationen vortrefflich angepaßt. In den Tanzweisen, welche die Chöre der Vitii singen, ist ein bestimmter Grundzug durchgeführt. Sie sind alle auf denselben Rhythmus, den trochäischen Doppelfuß 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩, gestellt, und mit diesem rhythmischen Motiv spielt Agazzari eine ganze Skala leicht gewogener und frivoler Empfindungen durch, er geht mit ihr bis in die Nähe einer wilden, dämonischen Lustigkeit, wie solche der letzte Chor dieser Szene bezeichnet:

(*Presto* zu denken:)



Noch ehe dieser Satz zu Ende, ändert sich mit einem Schlage die Szene: die Bühne wird aus dem Hain die Hölle, die freundlichen Vitii sind zu schauerlichen Gespenstern verwandelt und stimmen einen Coro infernale an, der viel auf einen Ton gehalten, im übrigen aber in der Charakteristik schwach ausgefallen ist. Sehr schön dagegen ist der bewegliche, von flutenden Empfindungen getragene Chor: »Piangiamo oime«, mit welchem die Hirten das Schicksal des Eumelio beklagen. Er scheint durch Peris »Sospirate aure celesti« inspiriert zu sein, greift aber weiter aus und nähert sich dem Stil Carissimis. Auch die darauf folgende lange Höllenszene hat mit der in der »Euridice« des Peri ersichtliche Ähnlichkeit. Wie dort Orfeo seine Gattin, so rettet hier Apollo den Sohn durch Gesang aus den Händen der Unterirdischen.

Arteaga verlegt in das Jahr 1606 eine andere dramatische Komposition, die wir noch besitzen: den »Carro di fideltà d'amore« des römischen Komponisten Paolo Quagliati. Der Dichter dieses Stückes, Pietro da Valle, hat von der Aufführung desselben eine längere Beschreibung gegeben[1], in welcher es heißt: »Die Bühne war, wie zu den Zeiten des Thespis, ein Wagen, welcher das Personal, aus fünf Sängern und ebensoviel Instrumentisten bestehend, von Straße zu Straße trug. Eine ungeheure Menschenmenge zog hinter dem Wagen her und wurde nicht müde zuzuhören. Manche wohnten der Vorstellung sechs- bis siebenmal bei; ja etliche folgten unserm Wagen auf zehn und zwölf Halteplätze und wichen nicht von uns, solange wir auf der Straße waren.« Schon aus diesem Berichte ist zu schließen, daß dieser »Carro di fideltà« keine Oper im vollen Florentiner Sinne gewesen sein kann. Wie aus der Partitur des Werkes hervorgeht, welche im Jahre 1611 von Oberto Fidate, der das Stück nach der Vorrede zuerst in Bologna kennen gelernt hatte, herausgegeben wurde, haben wir es hier mit einer Art dramatischer Kantate zu tun, deren Gegenstand der Preis treuer Liebe ist. Das Thema ist nicht in die Form einer Handlung gebracht, sondern nur auf Personen (Amor, Apollo, Arion, Orfeo, Fama) verteilt, unter welchen Apollo als Meister der Künste sich mit viel Koloratur hervortut. Unter den Sätzen des Werkes befinden sich zwei Duette und am Schlusse ein Quintett, in welchem die Fama die Solo- und Hauptpartie bildet. Der Brauch, von der Karre aus kurze Theatervorstellungen zu geben, bestand schon vor der Einführung der Oper bei Maskenfesten, wie er auch heute in Italien noch nicht erloschen ist. Das Werk Quagliatis beweist, wie groß der Reiz war, den die neue Gattung des Sologesanges ausübte, wie das bloße Nacheinander verschiedener singender Personen schon dramatisch wirkte. Es steht in seiner Art nicht allein da. Von Quagliati selbst, der sich auch durch kirchliche Kompositionen bekannt gemacht hat, besitzen wir noch eine zweite dem »Carro di

[1] Doni: »Compendio del trattato etc.«

fideltà« ähnliche Komposition. Sie heißt »La sfera armoniosa«[1], ist zu einer fürstlichen Hochzeit bestimmt und besteht aus einer Reihe von Huldigungs- und Gratulationsgedichten, welche von mehreren allegorischen und phantastischen Figuren — es tritt auf »das Schiff der Glücklichen«, »der Stern« — vorgetragen werden. Die Musik dieser »Sfera« steht über der zum »Carro« und zeigt eine bereits vorgeschrittene und formell fertige Melodik, in deren Charakter das anmutige und tanzartige Element vorherrscht. Einem großen Teile dieser Einzelgesänge und Duette ist konzertierende Instrumentalbegleitung beigegeben. Der Form nach unterscheidet Quagliati seine Nummern als Madrigale und Arien, und versteht unter letzteren Sätze von fünf und sechs selbständigen Teilen, in deren Melodie rezitativische, figurierte und sprachähnliche Elemente vorkommen, welche im Madrigale sich nicht finden. Der »Eumelio«, der »Carro di fideltà« und die »Sfera armoniosa« sind Beweise für die Macht, welche die Oper sofort auf die Geister in allen Kreisen ausübte. Man versuchte sie sofort auch in den Niederungen theatralischer Kunst einzupflanzen. Agazzaris »Eumelio« hat noch die weitere Bedeutung, daß er mit seinem Überfluß an Chören und seiner moralisierenden Fabel das erste Lebenszeichen der Römischen Schule in ihrer vollen Eigenart bildet.

Zunächst aber tritt mit dem Jahre 1607 Mantua in der Vordergrund der Operngeschichte und zwar in erster Linie durch die Arbeiten von Claudio Monteverdi, welcher von 1604 bis zum Jahre 1613 Kapellmeister am Hofe der Gonzaga war. Die erste Oper Monteverdis ist sein »Orfeo«, welcher am Anfang des Karnevals von 1607 zuerst auf der kleinen Bühne der Accademia degl' Invaghiti aufgeführt und dann am 24. Februar und am 1. März in den Räumen des Hoftheaters zu Mantua wiederholt wurde. 1609 erschien das Werk (in Venedig bei Amadino) im Druck. Die Vorrede dieser dem Herzog Francesco Gonzaga gewidmeten Ausgabe enthält interessante Bemerkungen bezüglich der Instrumentation; den Noten selbst sind Anweisungen über Behandlung und Aufstellung der Instrumente beigegeben: das eine Organo di legno soll rechts, das andere links stehen usw. Die Dichtung des Monteverdischen »Orfeo«, welche von Aless. Striggio, dem Sohne des berühmten Madrigalisten, herrührt, unterscheidet sich von der »Euridice« des Rinuccini hauptsächlich dadurch, daß in ihr die ursprüngliche Fassung der Sage wiederhergestellt ist: Orfeo blickt sich auf dem Rückweg vom Hades nach Euridice um und verliert sie dadurch. Apollo versetzt das Paar unter die Sterne.
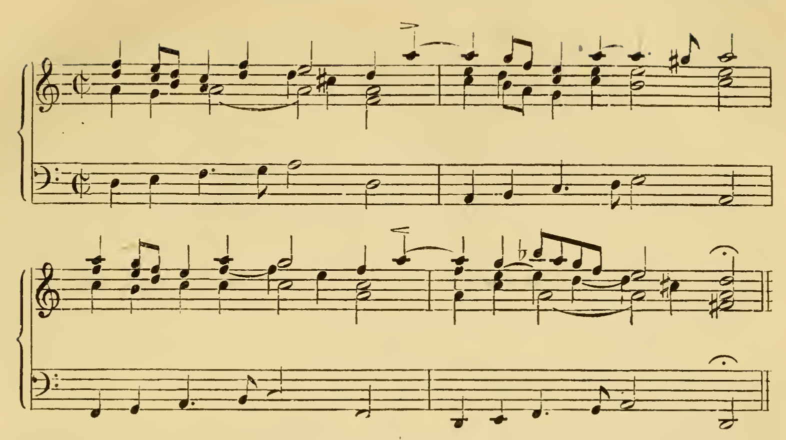
Der hervorstechendste Zug in der Partitur des »Orfeo« ist ihr Reichtum an selbständigen Instrumentalsätzen. Kleinere Zwischenspiele und Ritornelle übergehend, zählen wir im »Orfeo« 26 Orchesterstücke[2]. Diese Sätze haben den Zweck, die Szenen einzuleiten und

[1] Exemplar im British Museum zu London.

[2] Alfred Heuß: »Die Instrumental-Stücke des »Orfeo« von Monteverdi«. Sammelbände der IMG IV, 175ff. 1902.

abzuschließen, noch mehr aber sollen sie den Lauf der Handlung an den Hauptpunkten innerlich beleben. Das zeigt sich am deutlichsten im zweiten Akt. Da wird Polterabend gefeiert und da sind es die Instrumentalsätze, die die freudige Stimmung, mit welcher der Akt beginnt, allmählich bis zur Ausgelassenheit steigern. Motiviert sind sie durch den Wunsch der Hirten, daß Orfeo auf seiner Lyra etwas zum Besten geben möge. Als die Fröhlichkeit den höchsten Punkt erreicht hat, tritt die Botin mit der Nachricht auf, daß Euridice gestorben ist: ein schneidender Kontrast! Von bedeutender Wirkung ist dann auch der Orchestersatz, welcher die Klageszene im zweiten Akt abschließt. Noch mehr prägt sich die Sinfonie ein, welche den dritten Akt eröffnet, ein durch Rhythmus und Harmonie feierlicher und hochernster Satz. Sein schauerliches Gepräge erhält aber dieses Tonstück, welches uns in den Inferno einführt, durch den Klang der Posaunen, Kornetten und tiefen Zungenstimmen, welche hier zum ersten Male in der Oper ihren Mund öffnen. Einige Minuten später, in dem Augenblicke, wo Charon, von Orfeos Gesang eingewiegt, die Augen schließt, ertönt die Sinfonie von neuem, aber in sanften Farben: Bratschen und andere weiche Instrumente sind an die Stelle der Metallstimmen getreten. Wir dürfen annehmen, daß gerade dieser Instrumentalsatz aus dem »Orfeo« auf die Musiker anregend gewirkt hat. Cavalli, der in seinen Werken am meisten von allen späteren die Schule Monteverdis zeigt, bringt in seiner ersten Oper: »Le nozze di Teti e Peleo« eine ähnliche Höllensinfonie.

Der »Orfeo« Monteverdis ist auch die erste Oper, welche eine Ouvertüre hat. Diese Ouvertüre besteht aus zwei Teilen. Der erste, »Toccata« benannt, ist ein ganz eigentümliches Stück antiquarischer Laune: im Grunde nicht viel mehr als ein etwas reicher ausgeführtes Exemplar der alten Fanfaren, die bisher als Zeichen gedient hatten, daß die Vorstellung beginne. Die Harmonie besteht aus einem einzigen Akkord: dem *C*dur-Dreiklang, der 16 Takte lang ausgehalten wird. Die Instrumente sind dem Bestand der alten Heerpauker- und Trompetermusik entnommen: der Basso bläst das ganze Stück durch nur *C*, der Vulgano, die nächst höhere Stimme, liegt auf *g*, der Alterbaß wechselt mit *c e g*, der Quintbläser hat zu diesen drei Tönen noch die obere Oktave, und als Sopran fungiert der Clarino, der einige bescheidene melodische Gänge über diese einfache Grundlage hin quinquilliert. Das Ganze klingt aber keck und allerliebst und ist mit reicherer Besetzung zu wiederholen. Auf diesen ersten Teil folgt aber ein zweiter, der den Charakter des Dramas in elegischen, wehmütigen Melodien ausspricht. Ihn nennt Monteverdi Ritornell und läßt dieses Ritornell die ganze Oper hindurch in weichen und rührenden Augenblicken wiederkehren. Es besteht aus vier Abschnitten, die über Sequenzen desselben Basses aufgebaut sind:



Mit seiner Toccata und dem ihr folgenden Ritornell hat Monteverdi höchst einfach den doppelten Zweck der Instrumentalouvertüre, auf den Beginn des Stückes aufmerksam zu machen und zugleich seine Moral zu ziehen erreicht. Auch diese Ouvertüre hat in die Opern der Venetianischen Periode ihre Spuren eingegraben, namentlich mit ihrer Toccata. In Cavallis »Didone« schließt ein ganz ähnliches »Passata« betiteltes Stück den ersten Akt. Mehr aber noch als in selbständigen Instrumentalsätzen klingt der eigentümliche Ton der Monteverdischen Toccata in den Trompetenarien fort, an welchen die Musikdramen der frühen Venetianer ziemlich reich sind.

Einzig ist das Orchester des »Orfeo« durch seine Zusammensetzung. In ihr berühren und vereinigen sich zwei geschichtlich getrennte Epochen: die Zeit der Akkordinstrumente und die spätere Periode der einstimmigen, neuen Orchesterinstrumente. Die Violinen und Holzbläser stehen mitten drin in der Familie der alten Orgeln, Lauten und der anderen Harmonieinstrumente, die zum 16. Jahrhundert gehören. Die volle Besetzung bilden 2 Gravicembali, 2 Contrabassi da viola, 10 Violen da braccio, 1 Doppelharfe, 2 kleine Violinen (»alla Francese«), 2 Chitharronen, 2 organi di legno, 3 Gambenbässe, 4 Posaunen, 1 Regal, 1 Flautino alla vigesima seconda, 1 Clarino und 3 Trombe sordine. Von einzelnen dieser Instrumente haben wir kaum einen Begriff mehr[1].
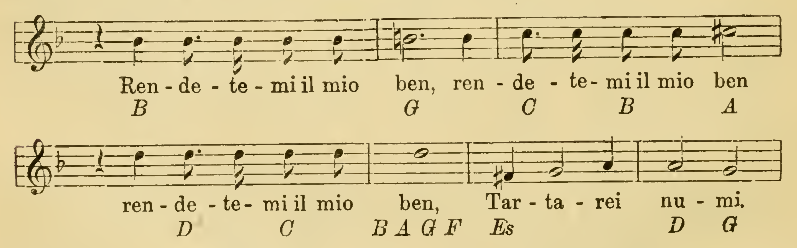
---

[1] Der Umstand, daß auf dem Titelblatt des »Orfeo« dem Verzeichnis der Instrumente auf gleicher Linie die Personen gegenüberstehen:

Personaggi.	Stromenti.
La Musica, Prologo	Duoi Grauicembani
Orfeo	Duoi Contrabassi
usw.	usw.

hat den englischen Historiker Hawkins zu der irrigen Annahme verleitet, daß in Orfeo jede Person mit besonderen, ihr eignen Instrumenten auftrete.

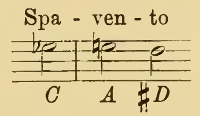
Monteverdi treibt mit diesem reichen Material zuweilen einen spielerischen Mißbrauch. Die Stellen des »Orfeo«, wo von zwei zu zwei Zeilen die Instrumentation wechselt, zeigen den Charakter eines Suchens nach äußerlich musikalischer Wirkung und stören durch ihre Unruhe. Aber im ganzen überwiegt in der Verwendung der Instrumente das dramatisch Planmäßige und die geniale Fähigkeit die Klangfarben als Mittel des Ausdrucks und der Belebung der Situation zu benutzen. In diesem Sinne ist Monteverdi ein Instrumentationsgenie, vielleicht das reichste, welches die Geschichte kennt, und sein »Orfeo« eine unerschöpfliche Quelle genußreicher Studien. Der größte Teil der in diesem Werke in bezug auf diesen Punkt niedergelegten Anregungen ist unbenutzt geblieben. Unter die wenigen Ideen dieses Gebietes, welche bald nach Monteverdi wieder aufgenommen wurden, gehört die engere Verbindung von Gesang und Instrumentalspiel in der Form des Konzertierens beider Faktoren. Die wichtigste Stelle des »Orfeo«, an welcher diese Neuerung erscheint, ist die Szene des dritten Aktes, wo Orfeo im Inferno den Pluto durch seine Kunst zu stimmen und für sich zu gewinnen sucht. Die Gänge und die wild drehenden Figuren der beiden mit den Kornetten und der Doppelharfe wechselnden Violinen tragen in erster Linie den aufregenden und spannenden Charakter dieser Szene.

Wie Monteverdi aus der allgemeinen Musikgeschichte als Vater der Dissonanz bekannt und berüchtigt ist, so geht auch in seinem »Orfeo« durch die Harmoniebehandlung ein schroffer, strenger und gewaltsamer Zug. Aber er beruht nicht auf Willkür, sondern im Gegenteil auf einer bis zur Hartnäckigkeit festen Konsequenz. Monteverdi liebt und sucht die Steigerung im Periodenbau: die steigende Sequenz ist ihm das naturgetreue Abbild der wachsenden Empfindung, des Glühens der Seele. Auch hier mag er die Natur belauscht haben: Die Stimme geht parallel mit der inneren Erregung beim Menschen in die Höhe. In einfachster Anwendung dieser Beobachtung läßt Monteverdi seinen »Orfeo« die ergreifende Stelle singen:
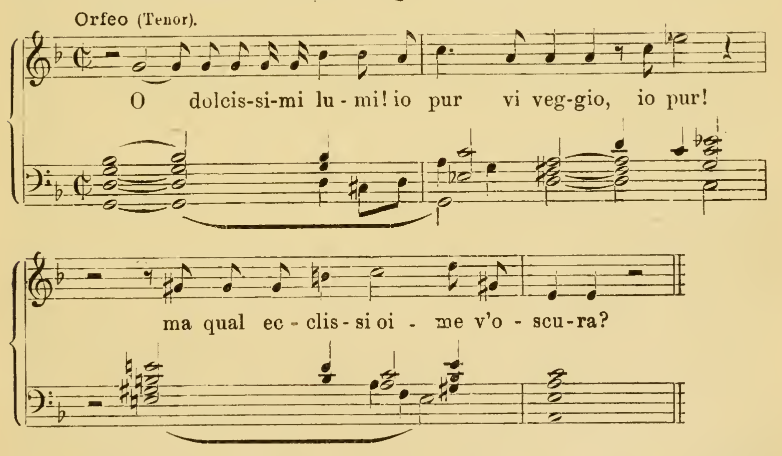


Aber wie hier in einem einfachen, akkordisch begleiteten Satze, so verfährt er auch in kontrapunktischen Partien, führt die Steigerung in den vielen Stimmen streng durch ohne Rücksicht auf die Reibungen und die Zusammenklänge, die sich ergeben, wenn die verschiedenen Motive ihre Wege fortschreiten, ohne aufeinander zu achten. Es

kommen zu dieser rücksichtslosen Konsequenz in der Harmonie des »Orfeo« noch manche subjektive Manieren und auch Härten, die der Zeit angehören: wie die frei einsetzenden großen Septimen. Überwiegend ist aber bei diesem Teil der Musik des »Orfeo« der Eindruck, daß wir es in Monteverdi mit einem Virtuosen der Harmonie zu tun haben, einem Akkordkünstler, welcher die Mittel der alten Schule zu wunderbaren Wirkungen zu führen wußte. Namentlich mit der knappen Nebeneinanderstellung kontrastierender Akkorde erreicht er an hochpathetischen Stellen das Erstaunlichste. Eine solche Stelle ist die am Schlusse der Erzählung der Botin, das



Eine andere noch schönere im vierten Akte, da, wo der argwöhnisch erregte Orfeo den Entschluß faßt, das Verbot zu brechen und sich nach der »Euridice« umzusehen. Auf das laute *C*moll mit dem lang gehaltenen *es* das hier unheimlich dunkel klingende *E*dur. Gebrochen und stammelnd schließt der Gesang.



Neben der Instrumentierung und der Harmonie hat der »Orfeo« Monteverdis aber auch noch in der Anlage der Szenen und in dem Ausdrucke des Sologesanges ganz neue Elemente. Die Szenen sind bedeutend breiter geworden als wir sie bisher in den Opern fanden. Einmal durch die Einschaltung der Instrumentalsätze, zum andern durch die fugenmäßige Durchführung der Themen in den Chorsätzen. Zugleich erscheinen sie auch einheitlicher. Dies dadurch, daß Monteverdi dichterisch bedeutende Worte und Gedanken wiederholt und zum umschlingenden Bande getrennter Nummern macht. Dies Verfahren im Entwurf hat noch in der Choroper Frucht getragen. Den

Sätzen des Monteverdischen »Orfeo« gibt es zuweilen eine moderne Färbung. Was M. dem Sologesang an Eindringlichkeit und Schärfe des Ausdrucks zugewonnen hat, kommt besonders den pathetischen und gespannten Szenen zugute. Solche sind die Schlußszene des zweiten Aktes mit der Erzählung der Botin, im dritten Akte der Gesang des »Orfeo« an die Geister des Inferno gerichtet, ein eigentümliches Gemisch von Ernst und Wildheit. Jenen repräsentieren schauerlich gemessene Grundharmonien, diese furiose Triller. In einem demütigen Schluß klingt die Szene — dem »Combattimento« und dem »Lamento d'Arianna« Monteverdis ähnlich — wunderschön aus. Die Partie des Orfeo ist in dieser Szene außer in einer einfachen auch in einer sehr schwierigen Lesart niedergeschrieben. Koloraturen, für die sich heute kaum ein Sänger finden würde, sollen die Leidenschaft ausdrücken. Zu dieser Gattung pathetischer, bedeutender Sologesänge gehört auch noch die bereits erwähnte Szene des vierten Aktes, in welcher die Euridice ihrem Gatten wieder entschwindet. Ruhigen Partien der Dichtung gegenüber verhält sich Monteverdi zuweilen bequem. Ein Beispiel für letzteren Fall ist das in Rouladen breit gezogene Duett zwischen Orfeo und Apollo, mit welchem die Oper schließt. Als erste Anwendung der Duettform in der großen Oper ist das Stück interessant. Auch die Liebeswerbungen und die Hirtenszenen läßt Monteverdi ziemlich fallen. Nur ein hübsches Element ist in letzteren zu bemerken: ein Anklang an den italienischen Volksgesang mit seinen kurz abbrechenden Rhythmen und seinem einfach klaren Formenbau.

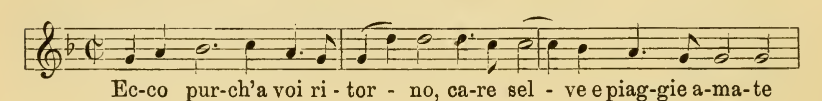
Bei dem Vergleich Monteverdis mit Peri fanden wir als den äußerlich hervorstechendsten neuen Zug die reiche Verwendung von Instrumentalmusik im »Orfeo zur Belebung der Handlung, zur Ergänzung des Dichters. Schon ein Menschenalter vorher hatten Malvezzi und andere Komponisten in die Florentiner Intermedien kleine Sinfonien eingelegt. Ohne Zweifel hat das Monteverdi gewußt. Einen viel breiteren Platz räumten aber die Franzosen der Instrumentalmusik in Form von Märschen und Charaktertänzen bei ihren Balletts ein. Auch damit war Monteverdi bekannt; nach Vogels Biographie dürfen wir annehmen, daß er selbst in Frankreich gewesen ist, jedenfalls aber hat er französische Musik studiert. Doch geht Monteverdi nicht bloß über die Intermedien, sondern auch über die Balletts dadurch weit hinaus, daß er seine Instrumentalsätze in ein viel innerlicheres Verhältnis zu den dramatischen Vorgängen setzt. Am deutlichsten zeigt sich das im zweiten Akt. Da sind es, wie schon mitgeteilt wurde, die Instrumente, die die freudige Stimmung immer mehr und bis zum ausgelassenen Tone steigern. An anderen Stellen grundieren sie einleitend den Empfindungscharakter und das Milieu der kommenden Handlung, so in der Ouvertüre, in der Sinfonie zum dritten Akt und in den zahlreichen Ritornellen. Oder sie ziehen, nach Art des Chores der antiken Tragödie die Summe der Eindrücke, so am Schlusse des

zweiten Aktes. Mit Ausnahme einer Stelle treten alle diese Instrumentalsätze als selbständige Vorspiele, Nachspiele und als Zwischenspiele zwischen den einzelnen Versen desselben Sängers auf. Die erwähnte Ausnahme findet sich im dritten Akt, in der großen Hadesszene. In ihr konzertieren zwei Violinen mit dem singenden Orfeo, sie modernisieren das gewaltige Leierspiel, mit dem der Held den Charon bezaubert. Hier schlägt also Monteverdi bereits die Brücke zu Alessandro Scarlatti und zu den ihm folgenden Versuchen, Gesang und Instrumente in der Ausführung einer besondren dramatischen Aufgabe aufs engste zu verbinden. Das Wagnersche Orchester ist das zurzeit letzte Glied einer langen Kette, an deren Ausbildung auch die Franzosen einen großen Anteil haben, der Vater aber der Idee, des Prinzips, die Instrumente in der Oper nicht bloß begleiten, sondern wesentlich mitreden zu lassen, ist Monteverdi.

Schon dieser eine Umstand stellt den »Orfeo« auf einen hohen Platz unter den künstlerischen Reformwerken. Aber Monteverdi hat auch im Gesangteil des »Orfeo« gewaltig geneuert und wichtige Wege erschlossen. Die Tätigkeit des Chores ist bedeutend erweitert, er singt nicht bloß am Schluße der Szenen wie bei Peri, sondern auch mitten drin, und was noch mehr bedeutet, der Chor beschränkt sich bei ihm nicht auf knappe Sätze von vier Takten und ähnlich, sondern er singt sich aus. Die »Orfeo«-Chöre kümmern sich nicht mehr um die absolute Unterordnung der Musik unter die Dichtung, sie wiederholen reichlich Worte, sie würden zum großen Teil auch für sich allein, vom Drama losgelöst, wirken können, sie haben einen ganz neuen, stolzen Stil. Es handelt sich aber bei dieser Emanzipation des Chores im »Orfeo« nicht um selbstherrliche Übergriffe der Musik, wie sie der weiteren Entwicklung der Oper so häufig verderblich geworden sind, sondern Monteverdi erweitert die Chorsätze darum, um den Eindruck großer Situationen zu vertiefen und einzuprägen. Niemals ergehen sich die »Orfeo«-Chöre in Allgemeinheiten und in Abschweifungen, die vom Kernpunkt der dramatischen Lage wegführen. Daß das Beispiel, das Monteverdi mit seinen Chören bietet, nicht verstanden und nur äußerlich nachgebildet worden ist, läßt sich allerdings angesichts des Treibens der römischen Schule kaum in Abrede stellen.

Bedeutender als in den Chören sind die gesanglichen Neuerungen Monteverdis in den Solopartien. Er zuerst kommt dem griechischen Ideal eines zwischen Rede und Gesang die Mitte haltenden Vortrags merklich näher, einmal durch die Einführung schnellerer Rhythmen, zum anderen durch eine leichtere und reichere Kadenzierung. Er bahnt die stilistische Unterscheidung zwischen berichtendem und betrachtendem Text deutlich an; das spätere sogenannte Seccorezitativ zeigt sich in den Sologesängen des »Orfeo« wenigstens in Umrissen, die Form der dreiteiligen Arie aber schon klar ausgebildet. Die Hauptsache aber am Sologesang Monteverdis ist die, daß er auch im Ausdruck über Peri weit hinaus kommt, besonders in der Wiedergabe von Leidenschaft und starker

Seelenerregung. Die Hauptmittel hierfür sind eine außerordentlich frei bewegliche, durch Kühnheit auch heute noch in Erstaunen setzende Verwendung von vorbereiteten oder freien Dissonanzen und Dissonanzenketten und eine außerordentlich reiche Rhythmik, die namentlich in der Verwendung von kleinen Werten neu ist. Kein Zweiter deklamiert soviel in Sechzehnteln wie Monteverdi. Zieht man das Ergebnis, so steht man bei diesem Orfeo vor einer Summe künstlerischer und musikalischer Begabung und Bildung, die im ganzen Verlauf der Musikgeschichte nicht überboten worden ist. Dieser Komponist hat ureigne Töne für das Größte und das Kleinste. Das schließt nicht aus, daß seine Ursprünglichkeit im Leidenschaftlichen und im Erhabenen ihre Hauptgebiete hat und es verträgt sich sehr gut mit dieser Ursprünglichkeit, daß die Musik des Orfeo viel reicher als das bisher geschehen ist, aus Volksquellen schöpft. Die sämtlichen Sologesänge der führenden Hirten und Ninfen könnten dem Liederschatze der Zeit entnommen sein, jedenfalls folgen sie volkstümlichen Mustern, zum Teil auch die des Orfeo, z. B. sein Auftrittsgesang im zweiten Akte:



dessen Melodie in verschiedenster Umbildung zur Zusammenfassung der Szene dient. Mit dieser Naivität paart sich aber ganz im Stil der Renaissancezeit, ein gewaltiger Kunstverstand, der manche der höchsten Leistungen nicht bloß durch Naturbeobachtung, sondern durch scharfe, folgerichtige Berechnung erreicht. Der »Orfeo« Monteverdis gehört durch alle diese Eigenschaften zu den Meisterwerken, die der Zeit trotzen, die dem Studium und dem Genuß tagtäglich wieder frischen Ertrag bieten.

Monteverdi hat nach dem »Orfeo« noch sieben Opern komponiert, nämlich 1608 die »Arianna« des Rinuccini für Mantua, 1627 »La finta pazza Licori« von P. Strozzi, ebenfalls für Mantua, 1630 die »Proserpina rapita« von G. Strozzi, welche in Venedig im Hause des Girolamo Mocenigo aufgeführt wurde, eines reichen Patriziers, mit welchem Monteverdi in fortgesetztem künstlerischen Verkehr lebte. 1639 folgte die Oper »L'Adone«, deren Text von Paolo Vendramin herrührt. Sie wurde im Teatro San Giovanni e Paolo aufgeführt, 1641 »Le nozze d'Enea con Lavinia« (Text von Giacomo Badoaro), den Beschluß macht 1642 »L'incoronazione di Poppea«, von Giov. Franc. Busenello gedichtet und im Theater San Cassiano aufgeführt. Gaetano Giordani in seinem »Intorno al Gran Teatro del Comune ed altri minori in Bologna«[1] setzt in das Jahr 1630 die Aufführung einer Oper »Delia e l'Ulysse«, zu welcher Monteverdi die Musik in Gemeinschaft mit

[1] Bologna 1655.

Francesco Manelli geschrieben haben soll. Doch ist diese Notiz das einzige, was auf die Existenz des Werkes hinweist.

Zu den genannten sieben Opern kommt noch die Musik zu fünf Intermedien, welche Monteverdi im Jahre 1627 für Parma geschrieben hat [1].

Von allen seinen größeren Bühnenarbeiten war bis vor kurzem nur der »Orfeo« zugänglich. Durch Wiel haben wir seit 1889 auch die »Incoronazione di Poppea« wieder. Ambros bezeichnet einen in Wien befindlichen »Ulysses« als den Monteverdischen, jedoch die Echtheit dieses Werkes ist im hohen Grade zweifelhaft [2].

Aus der »Arianna« Monteverdis ist ein Bruchstück erhalten, das sogenannte »Lamento d'Arianna«, ein Klagegesang, welchen die Heldin des Dramas in dem Augenblick anstimmt, in welchem sie von den Fischern dem in der Verzweiflung gesuchten Wellentod entrissen worden ist. Die von ihrem Teseo treulos und heimtückisch Verlassene hat kein Wort des Dankes für ihre Retter: in tieftraurigen Wendungen singt sie ihnen immer von neuem ihr: »Lasciate mi morire« entgegen. Der Chor der Strandbewohner sucht zu trösten, Arianna kehrt immer wieder zu jenem Refrain zurück.

Dieser Abschnitt war bis vor kurzem das einzige, was von dem »Lamento der Arianna« vorlag. Emil Vogel ist es gelungen, in einer Handschrift der Nationalbibliothek zu Florenz, welche eine Anzahl monodischer Gesänge aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts enthält, den ganzen Lamento, wie er 1623 zu Orvieto gedruckt worden, zu entdecken, doch fehlen die Chorstellen. Wahrscheinlich wurde die »Arianna« im Karneval 1614 zu Florenz aufgeführt. Bonini [3] versichert, daß in jedem Hause, wo ein Klavier oder eine Theorbe zu finden war, »Arianna« gesungen und gespielt wurde. In Venedig war die »Arianna« im Jahre 1640 vom Karneval bis zum Herbst mit eingerichtetem Text das Zugstück des Teatro San Moise. Über den großen Eindruck der »Arianna« liegen ferner die Zeugnisse von Gagliano und Coppini [4] vor. Was speziell den »Lamento« betrifft, so nennt ihn Doni geradezu die schönste Komposition, welche bis zum Jahre 1640 für das Theater geschrieben worden ist. Monteverdi selbst hat dieses Stück in zwei verschiedenen Neubearbeitungen veröffentlicht. Im Jahre 1650 ließ er 59 Verse des »Lamento« als fünfstimmige Madrigale erscheinen. Dann legte er später dem Text lateinische Worte unter und gab ihn im Jahre 1640 am Schlusse seiner »Selve morale e spirituale« (Venedig) als »Pianto della Madonna«, als Marienklage heraus. Der

---

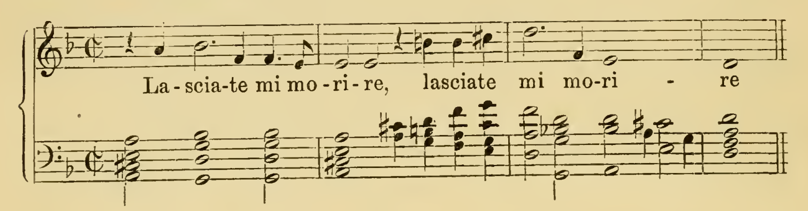
[1] Alle diese Angaben beruhen auf der vortrefflichen Monographie Emil Vogels über Monteverdi (Emil Vogel, Claudio Monteverdi. Leipzig 1887).

[2] Siehe H. Goldschmidt, Sammelbde. d. IMG IV, 671 und IX, 570.

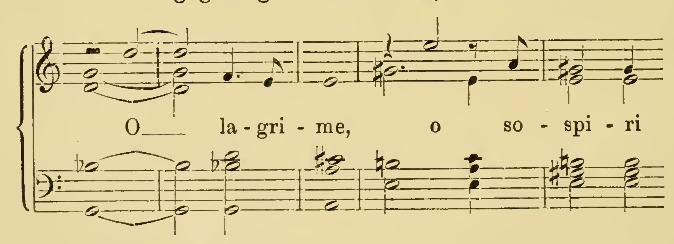
[3] Bonini: »Regoli e discorsi sovra la musica«, aufgenommen in Adrien de la Fage: »Essai de diphtérographie musicale«. Paris 1864.

[4] 3. Buch der musica scolta. Mailand 1609.
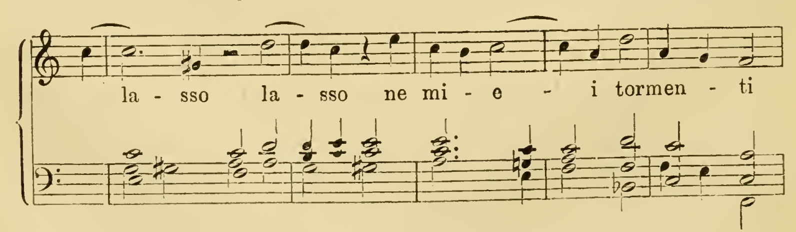
»Lamento d'Arianna« wurde in der monodischen Komposition bald und lange als Muster angeführt und benutzt, wenn die höchsten Grade von Seelenschmerz und Trauer darzustellen waren, nicht bloß in Italien sondern auch in Deutschland. Hier liegt in der Altmonodie des Eisennacher Christoph Bach »Ach, daß ich Wassers genug hätte« eine Arbeit vor, die unmittelbar an Monteverdi anschließt. Lamentos fanden sich bereits in Peris »Euridice«. Wenn das aus Monteverdis Arianna so ganz besonders ausgezeichnet wurde, lag das in der Gewalt seines Refrains, der auch die eigenen formellen Züge des Komponisten stark ausgeprägt zeigt:
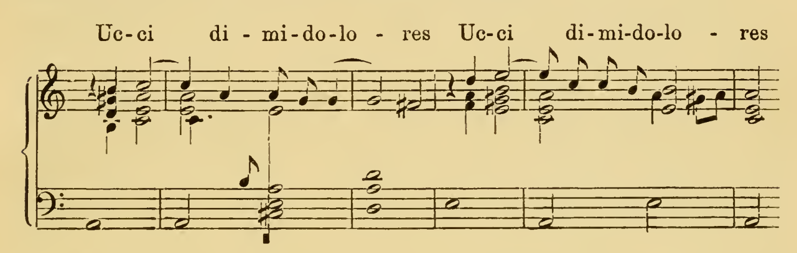


Monteverdi selbst hat im Jahre 1619 einen »Lamento d'Apollo«, im Jahre 1627 auf Stanzen aus Tassos »Befreitem Jerusalem« ein »Lamento d'Armida« komponiert. Derselbe Band der Nationalbibliothek zu Florenz, in welchem sich die Handschrift des vollständigen »Lamento d'Arianna« befindet, enthält noch zwei ähnliche Kompositionen, eine Monodie für Sopran oder Tenor: »O lagrime, o sospiri« und ein Duett für Sopran und Tenor: »Queste lagrime miei«. Die Monodie fängt fast wörtlich so an wie der »Klagegesang der Arianna«, nämlich:



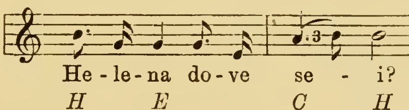
Auch das Duett klingt Monteverdisch an, namentlich an der gewaltig ausdrucksvollen Klagestelle des Tenors: »Lasso ne miei tormenti«.



Auch Peri hat sich in einem späteren »Lamento d'Iole«, das dem herakleischen Sagenkreis angehört, Monteverdi angeschlossen. Die Komposition[1], 160 Takte lang, ist vorwiegend rezitativisch mit Einschaltung ausdrucksvoller Melodiewendungen, für welche Skalengänge (aufwärts aus der chromatischen, abwärts aus der diatonischen) in sanft gleitenden Rhythmen sehr wirkungsvoll benutzt sind. Durch sie erhält die Gestalt der Iole ihren eigenen weichen Zug. Das formelle Hauptmerkmal, des frei eingeteilten Stückes, welches zugleich die Verwandtschaft mit dem Monteverdischen Muster bekundet, ist die refrainmäßige Wiederholung des Einsatzmotivs an den bedeutendsten Anfangsstellen der Perioden. Es ist folgendes:



In den Opern der folgenden Periode erhalten sich die Lamentos lange fort als gern gehörte Hauptnummern. Einer der bedeutendsten Klagegesänge nach Monteverdischen Muster ist das »Lamento d'Issifile« in Cavallis »Giasone«. Noch bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts hin wirkt die Form der Ariannenklage weiter. Eine der schönsten Nachbildungen aus dieser letzten Zeit ist die Klage des Paride in Dom. Freschis »Il Ratto d'Elena«, der die schwermütige Frage des Paride



zugrunde liegt.

Neben »Orfeo«, »Incoronazione« und dem »Klagegesang der Arianna« besitzen wir noch von Monteverdi zwei kleinere dramatische Arbeiten, den sogenannten »Ballo dell' ingrate« und das »Combattimento di Tancredi e di Clorinda«.

Der »Ballo dell' ingrate«, welcher in Mantua im Jahre 1608 genau eine Woche nach der »Arianna« aufgeführt wurde und im Jahre 1638 im 8. Buch der »Madrigali guerrieri ed amorosi« in Druck

---

[1] Enthalten in einem Sammelband des Liceo musicale zu Bologna (Signatur Q 49). Auch die Oratorienmusik des 17. Jahrhunderts ist reich an Lamentos, die der Monteverdischen Ariannenklage folgen. Die ersten und bekanntesten bringt Carissimi in seiner Jephta.

erschien, gehört zu jener Gattung kleiner Festspiele, die in dramatischer Form einen witzigen oder artigen Gedanken durchführen. Die musikalischen Höfe verbrauchten bis tief ins 18. Jahrhundert hinein ungemein viel Arbeiten dieser Klasse unter der Bezeichnung Intermedien, Balletts, Akademien, Probleme. Auch der Titel Konzert wird für solche musikalisch-dramatische Einakter verwendet. Die Dichtung des »Ballo dell' ingrate«, von Rinuccini verfaßt, behandelt ein in der Novelle und im Lustspiele jener Zeit sehr beliebtes Thema, die Sprödigkeit der Damen, in halb scherzender Weise. Amor beklagt sich beim Pluto darüber, daß die Schönen von Mantua ihren Verehrern mit zu großer Kälte begegnen. Darauf beschließt der Herrscher der Unterwelt den Töchtern und Frauen der Herzogsstadt ein kleines Bild von den Strafen vorzuführen, welche die spröden Schönen in der Hölle erwarten. Er beruft einige weibliche Schatten, welche sich bei Lebzeiten des Vergehens der Lieblosigkeit schuldig gemacht haben und läßt sie in der Sprache von Pantomimen und Tänzen die Qualen schildern welche sie im Hades leiden. Dieser Teil des Festspiels bildet die musikalische Hauptpartie und besteht aus Charaktertänzen für die Instrumente, in denen eine ganze Reihe schmerzlicher Gefühle ausgedrückt wird. Mit einfachen Mitteln, vornehmlich dem Mittel rhythmischer Steigerung desselben Themas moduliert diese Musik von der ruhigen Niedergeschlagenheit bis zur wilden Raserei. Als die Leidenschaftlichkeit der Tanzszene sich der Erschöpfung nähert, brechen die Instrumente plötzlich ab: die Tänzerinnen beginnen zu singen und rufen in einem vierstimmigen Frauenchor den Zuschauerinnen die Moral des Stückes zu: »Seid barmherzig, ihr Schönen!« Die Pointe des Dramas und der Höhepunkt der Komposition fallen zusammen. So einfach der kleine Schlußgesang ist, so tief dringt er ein, namentlich durch die Gewalt einer einschneidenden freien Nonendissonanz, welche Monteverdi in die Harmonie gemischt hat. Der betreffende Einsatz hat Veranlassung zu einer ausgeführteren Polemik gegeben, in welcher sich auf Seite von Monteverdis Gegnern namentlich der Theoretiker Artusi hervortat. Soweit die Eigentümlichkeit des Monteverdischen »Ballo« auf der charakteristischen Verwendung von Instrumentalmusik beruht, besteht zwischen dem »Ballo« und dem »Orfeo« eine sichtbare Verwandtschaft. Nur ist Monteverdi in dem neuen Werke mit der Ausbeutung der Methode viel weiter gegangen als in dem früheren. Die Anregung kam wahrscheinlich zu beiden Malen aus der französischen Praxis. Von diesem Gesichtspunkt aus bildet Monteverdis »Ballo« einen der ersten und bedeutendsten unter den wenigen Fällen, in denen an der Entwicklung des italienischen Musikdramas französische Einflüsse teilgenommen haben. In der italienischen Oper selbst ist eine weitere Einwirkung von Monteverdis »Ballo« zunächst nicht zu bemerken.

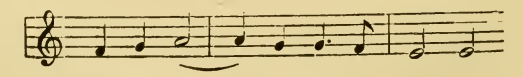
Auch das »Combattimento di Tancredi e di Clorinda« ruht

in dem wesentlichsten Teile seiner künstlerischen Anlage auf der Verwendung von Instrumentalmusik zum Ausdruck der Handlung. Wie im »Ballo« eine charakteristische Tanzszene, malt im »Combattimento« das Orchester eine Kampfszene. Im genauen Anschluß an die Worte des Gedichtes — 12. Gesang aus Tassos »Befreitem Jerusalem« —, welches den Zweikampf von Clorinda und Tancred, den beiden Liebenden, die ohne sich zu erkennen im Dunkel der Nacht aneinander geraten und als vermeintliche Feinde ein hitziges Gefecht beginnen, das mit dem Tode der Clorinda endet — im Anschluß an die Bilder dieses Gedichtes führen die Instrumente die einzelnen Wendungen dieser Szene vor. Wir hören die Schwertstreiche, das Rasseln der Helme und Schilder, wir sehen die Kämpfenden ablassen und von neuem mit Ungestüm den Kampf aufnehmen. Soweit sich Erscheinungen der Gesichtswelt in Klangformen übertragen lassen, hat Monteverdi jeden Zug dieses Kampfbildes ins Musikalische übersetzt. Um in dieser Beziehung deutlich zu sein gibt er einem im Tripeltakte einherpolternden Motiv in der Partitur noch besonders die Bemerkung bei: »motto del cavallo«. Und im Drang nach Anschaulichkeit und Charakter seiner Tonsprache greift er hier abermals zur Spekulation und Berechung und gelangt auf diesem Verstandeswege abermals zu neuen Ausdrucksmitteln über die bald Näheres mitzuteilen sein wird. Die Schönheit und Bedeutung des »Combattimento« erstreckt sich aber über Äußerlichkeiten hinaus. Namentlich der Schluß der Komposition, die Stellen, wo Clorinda mit Tönen der Ergebung und Himmelsahnung ihre Seele aushaucht, ist ein Muster frommen verklärten Ausdrucks und hat von Pallavicinos »Gerusalemma liberata« ab bis auf Verdis Troubadour und Aida in vielen Sterbeszenen italienischer Opern fortgewirkt. Übrigens teilt das »Combattimento« die milde Schönheit dieses Schlusses einigermaßen mit dem »Lamento d'Arianna«. Der Gesangteil des »Combattimento« besteht nur aus der Partie des Testo, der die Erklärungen zu den instrumentalen Bildern gibt und auch die Worte Tancreds und Clorindas übernimmt. Der Testo aber ist die typische Erzählerfigur in der Passion und im alten Oratorium, die hier Monteverdi beeinflußt haben.

Das »Combattimento« wurde im Jahre 1624 im Hause des schon genannten Patriziers Mocenigo zu Venedig aufgeführt, vierzehn Jahre später gedruckt. In der Vorrede der »Madrigali guerrieri ed amorosi« geht Monteverdi näher auf das »Combattimento« ein. Nach seiner Meinung habe die neuere Musik nur zwei Arten von Affekten auszudrücken vermocht: die weichen und die gemäßigten; es haben ihr dagegen die Töne für die erregten Leidenschaften gefehlt. Und nun — ein erneuter Beweis für den Glauben an die Vollkommenheit der alten Musik, welcher die Florentiner Tonschule beseelte, einerseits, andererseits für den Ernst, aber auch die mechanische Befangenheit, mit welcher sie der Rekonstruktion dieser echten Kunst oblagen — setzt Monteverdi auseinander, wie er durch eine

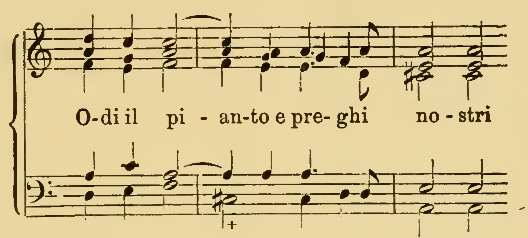
Notiz des Plato[1] über den Ausdruck des Erregten und durch weitere Notizen anderer griechischer Philosophen über den Gebrauch des spondeischen und pyrrhichischen Versmaßes dazu gekommen sei, das »Tremolo« zu erfinden. Das Tremolo ist demnach nichts als die Auflösung einer ganzen Note in 16 Sechzehntel und die Durchführung dieses Rhythmus. Im »Combattimento« tritt diese Spielart zum ersten Male mit dem Wort »ira« ein. Den Spielern soll nach Monteverdis Versicherung dieses erste Tremolo sehr große Schwierigkeiten bereitet haben. Auch das »Pizzikato« erscheint im »Combattimento« zum ersten Male auf der Bildfläche der Instrumentalmusik. Es bezeichnet hier die auf den Harnisch fallenden Schwertstreiche der Kämpfenden.

Kurz vorher, gleichzeitig mit Monteverdis »Arianna« und bei derselben festlichen Veranlassung kam in Mantua eine zweite Oper zur Aufführung, die uns ebenfalls erhalten blieb. Es ist die »Dafne« von Marc' Antonio Gagliano, dem Domkapellmeister zu Florenz, einem in Italien angesehenen Musiker, von dessen kirchlichen Kompositionen einzelne noch im Anfang des 19. Jahrhunderts gesungen wurden. Die Dichtung von Rinuccini, dieselbe, welche schon Peri im Jahre 1595 komponiert hatte, ist schwächer als die der »Euridice«. Sie zerfällt in zwei Hälften, zwischen welchen kein Zusammenhang besteht. Die erste schildert den Kampf des Apollo mit dem Drachen; Rinuccini benutzte für sie, wie schon bemerkt, sein altes Intermezzo vom Jahre 1589. Die zweite behandelt die Liebe des Gottes zur spröden Nymphe Dafne, ganz unter dem Banne des galanten Geschmackes der Zeit. Die erste und bessere Hälfte des Dramas ist auch die musikalisch wertvollere; namentlich die Behandlung der Chöre zeichnet sie aus. In der ersten Szene klagen die Hirten einer nach dem andern, daß der Drache, der drüben im Walde haust, ihre Fluren verwüstet, ihr Leben bedroht. Der Chor nimmt diese Klagen in einem Gebet an die Götter auf, in dessem Ausdrucke sich frommes Vertrauen und schmerzliches Bangen die Wage halten. Der musikalische Entwurf dieser Szene gleicht dem Muster, welches Peri in der »Euridice« aufgestellt hat. Aber die Ausführung im einzelnen ist reifer und ergiebiger: die Solosätze sind melodisch reich und faßlich, die Chöre in einem mit ihnen verwandten Tone gehalten. Es ist Einheit in den Gliedern dieser Gruppe, die musikalische Erfindung hat nicht mehr bloß auf die richtige Deklamation von Worten, Versen und Sätzen hingearbeitet, sondern ein größeres Ganze, den vollständigen dramatischen Abschnitt, ins Auge gefaßt. Der ganzen Szene liegt ein und dasselbe Hauptmotiv zugrunde; es ist das folgende:



[1] Diese Notiz steht im 3. Buche von Platos de republica III. 10 und nicht wie Monteverdi zitiert in Platos Rhetorik.

Diese Takte gehen durch die Sätze der Solisten ebenso wie durch die Gesänge der Chöre, die dreistimmigen und die fünfstimmigen gleicherweise. Trotz des schlichten Grundtons dieser Gebetsweisen hat Gagliano in den fünfstimmigen Satz doch einen ziemlich grellen Akzent hineinzumischen gewußt, welcher auf einer geschickten und kühnen Benutzung einer querständigen Vorhaltsharmonie beruht:



Im Wesentlichen zeigt auch diese Szene wieder, wieviel die junge Oper der Madrigalkomposition verdankt.

In der nächsten Szene, der Szene, wo Apollo mit dem Drachen kämpft, ist der Chor in einer neuen, bisher nicht vorgekommenen Weise behandelt. Wir haben in derselben einen Versuch zu einem sogenannten dramatischen Chor vor uns. Die Chöre äußern im lebhaften Rhythmus, von Schritt zu Schritt mit neuen Motiven und Themen einsetzend, ihre lebhafte Teilnahme an jeder einzelnen Wendung des szenischen Vorganges. Sie schreien auf, als der Drache hervorbricht, im nächsten Augenblick begrüßen sie das Erscheinen des Apollo mit hellem Jubel: sie bitten zum Himmel, sie begleiten jeden Stoß des Gottes und jede Bewegung des Ungeheuers mit lebhaften und bezeichnenden Wendungen im Gesang. Das ganze Bild das möglicherweise auf Monteverdis »Combattimento« eingewirkt hat, äußert einen stark realistischen Zug in seinen kurzen, abgerissenen Sätzen und seinem Nebeneinander entgegengesetzter Stimmungen. Um die Spannung zu erhöhen, mischt Gagliano zwischen den Gesang auch kleine, immer nur wenige Viertel dauernde Gänge zweier Violinen (mit Baß). Auch in dieser ganz und gar dramatisch durchgeführten Chorszene wird am Eingang der bekannte Echoeffekt, welcher in den Solostücken dieser Oper reichlich verbraucht wird, zur Anwendung gebracht.

Ein besonderes Interesse besitzt Gaglianos Vorrede zur »Dafne«. Aus ihren geschichtlichen Notizen ersehen wir von neuem bestätigt, daß Peris »Euridice« in Italien den wichtigsten Anstoß zur Einführung des Musikdramas gegeben hat, aber auch Monteverdis »Orfeo« ist darin schon erwähnt. Das Eigene dieser Vorrede besteht aber in den genauen Vorschriften, welche Gagliano in betreff der Übereinstimmung von Spiel und Musik aufstellt. Er geht bis in die kleinsten Einzelheiten von Gestikulation und Gefühlsausdruck und

schreibt dem Sänger selbst die Zahl der Schritte vor, welche auf die einzelnen Ritornelle der Kampfszene kommen sollen. Vom Drachen wird verlangt, daß er sich vierfüßig vorwärts bewegt und Feuer speit, den Apollo soll während des Gefechts auf der Szene ein zweiter Darsteller vertreten, damit sich der Sänger nicht erhitzt.

Von den Opern der nächsten Jahre ist, soweit bis jetzt bekannt, nichts erhalten. Unter den dem Anscheine nach verlorenen Werken dieser Zeit ist die »Andromeda« des Hieronymo Giacobbi, des Domkapellmeisters von Bologna, hervorzuheben. Eine Arie aus dieser Oper, die an der Stelle stand, wo Perseus das Seeungetüm, das die Andromeda verschlingen soll, mit den Worten anruft: »Io ti sfido, o mostro infame«, war lange Zeit durch ganz Italien berühmt.

Die Opern, welche uns von 1625 ab wieder vorliegen, zeigen, daß die dramatische Musik in der zwischenliegenden Zeit sich fortschreitend entwickelt hatte. Wir bemerken eine Bereicherung der Formen und auch des Ausdrucksvermögens. Eine bedeutende Wandlung hat namentlich der Prolog erfahren: er ist dramatisiert worden und erscheint jetzt in Form eines bewegten Theaterstückes, welches zuweilen in mehrere Szenen zerfällt und an dessen Ausführung in der Regel auch die Chöre beteiligt sind. In der Musik des Prologs wie der eigentlichen Handlung hat sich eine Scheidung vollzogen: die geschlossenen Nummern heben sich scharf aus dem erzählenden und geschäftlichen Teile des Dialogs ab. Bereits in Mazzocchis »La catena d'Adone«, welche im Jahre 1626 (Venedig bei Aless. Vincenti) gedruckt wurde, sind die »Arien« unter diesem Namen auf dem Schlußblatte des Bandes zusammengestellt. Die Bemerkung, daß das Werk außer den an dieser Stelle angeführten Arien, unter denen auch die Chorsätze mit inbegriffen sind, noch mehrere Arien unterhalte, welche die Langeweile des Rezitativs (che rompono il tedio del recitativo) unterbrechen, berechtigt uns zu dem Schlusse, daß man den Rezitativstil, der in den Opern bis dahin geherrscht hatte, als einen mangelhaften betrachtete. Die Ideen, nach denen Peri zuerst komponierte, sind aufgegeben, der genaue Anschluß an das Wort und das Metrum des Gedichtes gilt mit Recht als für die poetische Wirkung im musikalischen Drama unwesentlich, aber man geht weiter: man erklärt den vor einem Menschenalter so bewunderten stilo recitativo oder rappresentativo für langweilig. Das will der »tedio del recitativo« sagen und das ist die bedenkliche Wendung in der Entwicklung. Der tedio del recitativo haust von jetzt ab bis auf die Gegenwart als der böse Geist in der Geschichte der Oper, die Vernachlässigung des Rezitativs wird das Kennzeichen der schlechten Zeiten und der schlechten Komponisten. In Rom, wo jetzt für längere Zeit die Oper ihren Hauptsitz hat, verlegt die Mehrzahl der Komponisten, und auf ihre Veranlassung der Dichter, den Schwerpunkt der Erfindung immer mehr auf die Ensemble- und Chorszenen. In derartigen Szenen kamen sie der Meisterschaft zuweilen
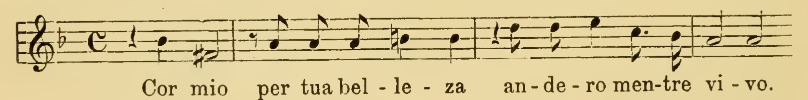
nahe und hinterließen Leistungen, deren gewaltiger äußerer Eindruck von niemandem in Abrede gestellt werden kann. Die Musiker beschränkten sich in diesen Chorsätzen nicht länger auf den einfachen Madrigalenstil, sondern sie erinnerten sich, wie es Monteverdi getan, wieder der bewährten Methoden und Hilfsmittel aus der Epoche des Kontrapunktes und verschmolzen sie mit den neuen Erscheinungen, welche durch den Sologesang und durch die letzte Entwicklung der Instrumentalmusik ins Leben gerufen worden waren. Verbindung von Mannigfaltigkeit der Form und Einheitlichkeit des Charakters ist der Hauptvorzug jener Chorszenen, die uns als das Beste in den neuen Opern nach 1625 entgegentreten. Aus einem und demselben Grundthema sind, haushälterisch und reizvoll zugleich, die großen Gruppen abgeleitet, in welchen sich Menschenstimmen und Instrumente, die großen und kleinen Chöre und die einzelnen Darsteller ablösen. Aber während dieser bedeutenden Ausbildung der großen Chor- und Ensembleszenen ruhte die weitere Entwicklung der Monodie auch nicht. Ging sie auch auf dem Hauptwege selbständig, abseits von der Oper, auf dem Gebiete der Haus- und Kammermusik vor sich, so sind die Opern darum nicht arm an gehaltvollen und schönen Sologesängen.

Das erste Werk aus diesem neuen Abschnitte der Choroper ist »La liberazione di Ruggiero dall' isola d'Alcina« von Francesca Caccini, der talentreichen, wie ihre Schwester Maria Caccini namentlich als Sängerin gefeierten Tochter des Verfassers der »Nuove Musiche«. Der Dichter des sehr unbedeutenden, in Chiabreraschem Sinne auf Ballettkünste angelegten Stückes — es wurde am Großherzoglichen Hofe zu Florenz im Jahre 1625 während des Besuches des Königs Ladislaus Sigismund von Polen[1] aufgeführt und im Jahre 1628 gedruckt (Florenz, bei Pietro Cecconelli) — ist Ferdinando Saracinelli (Bali di Volterra). Dem hohen Besuche zu Ehren tritt im Prologe neben dem Nettuno als zweite Person die Vistola Fiume (der Fluß Weichsel) auf. Chöre der Numi dell' acque, der Wassergeister, begleiten den Neptun und die Weichsel. Die musikalische Form teilt sich zwischen Rezitativ, Sologesängen, Duetten und Chören. Eine madrigalisch muntere und flotte und als die erste ihrer Art dreisätzig gehaltene Ouvertüre geht dem Prologe voran; eine zweite Sinfonia schließt ihn. In der Form dieser Eröffnungsouvertüre kann man die Vermittlung zwischen der Gabrielischen Sonate und der späteren Sinfonia Scarlattis erblicken. Ein lang ausgeführter Vierviertelakt bildet den Anfang, in der Mitte steht ein anmutiger Tanzsatz im Dreivierteltakt, den Schluß bildet ein nur vier Takte betragender Anhang im Vierviertelakt. In der Oper selbst sind die Hauptstellen durch Chöre markiert. Alcina und Ruggiero, das Liebespaar, treten in Gesellschaft

[1] Nach Allaccis Dramaturgia führten bei derselben Gelegenheit der Herzog Karl von Toskana und seine Kavaliere eine sogenannte »Barriera« auf, die den Titel »La prudenza delle donne« trug.

eines Chores von Damigelle, jungen Hofdamen, auf. Den freundlichen Weisen dieser Kreise wird später in einem Chor von »Mostri di Crudeltà«, von Geistern der Grausamkeit, ein Gegensatz geboten; den Schluß des Werkes bilden Tanzszenen, von Chören durchflochten. Der Charakter der »Liberazione« als Prunk- und Zauberstück tritt in diesem Schlußteile besonders deutlich hervor. Die Damen, welche bis dahin im Garten als Ziergewächse festgehalten waren, bitten um Erlösung der gefangenen Ritter und vereinigen sich mit ihnen zu großartigen Ballettouren zu Fuß und zu Pferde. Am Schlusse der Partitur stehen die Namen der Damen und Herren vom Florentiner Hofe, welche diese Szenen, diesen Ballo nobilissimo, wie er genannt wird, ausführten. Eine anschauliche Illustration aus dem Hofleben des 17. Jahrhunderts! Sie gilt für einzelne Residenzen und ihre Oper, z. B. für Wien, auch noch auf die nächsten hundert Jahre und länger. Auch mit einer anderen Erscheinung, dem Motive der Verkleidung Melissas, ist die »Liberazione« für die spätere Oper vorbildlich.

In den Sologesängen des Werkes ist Neues kaum zu bemerken. Wir begegnen in ihnen vielerlei Schablonenarbeit mit Koloraturen und Echos. Aber auch mancher guten musikalischen Idee. Eine Stelle, es ist die wo Ruggiero mit dem Ausrufe »O miserabil vita« sich der schmählichen Fesseln bewußt wird, welche Alcina um ihn geschlungen, ist interessant durch ein Ritornell, welches in der Instrumentierung (4 Violen, 4 Posaunen) den Einfluß Monteverdis zeigt. Ein Liebeslied eines vorüberziehenden Hirten: »Per la più vaga« wird eingeleitet durch ein Vorspiel von drei Flöten. Also nochmals, wie bei Peri und Cavaliere, griechische Spuren! Es gehört gleichzeitig zu denjenigen Nummern der Oper, welche durch ihren einfachen Ausdruck fesseln. Das bedeutendste Stück dieser Gattung ist jedoch am Anfang des Werkes das Liebesgespräch Ruggieros und Alcinas, eine Versöhnungsszene, in welcher namentlich Ruggiero in seinem Sätzchen:

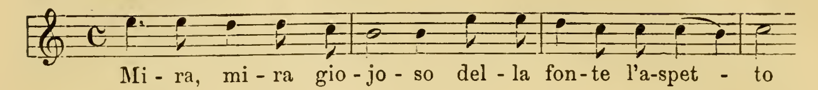


rührend herzliche Töne anschlägt.

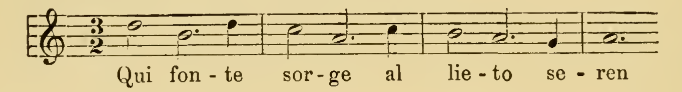
Bedeutender als die »Liberazione« ist Domenico Mazzocchis bereits erwähnte »La catena d'Adone«. In der an Odoardo Farnese, den Herzog von Parma, gerichteten Widmung wird mitgeteilt, daß die Oper in Rom »da eccellentissimi cantori« aufgeführt worden sei, aber nicht in welchem Hause und zu welcher Zeit. Auch »La catena« gehört unter die Zauberstücke. Die Quelle, nach welcher es der Dichter Ottavio Troncaschi verfertigt, ist »La prigione d'Adone«, ein Bruchstück aus dem großen Epos »Adone« von Giambattista Marino. Die Circe des Stückes heißt Falsirena, Venus befreit den Jüngling aus deren Banden. Die Handlung ist ganz und gar das Produkt einer

verliebten und abenteuerlichen Fantasie, wie sie in den Opern Chiabrerascher Richtung zu herrschen pflegt. Am Schlusse erst hat man ihr das moralische Mäntelchen umgehängt, welches das Theater in Rom zu tragen pflegte. Es folgt nämlich der Oper eine Art Epilog, Allegoria della favola genannt. Nach diesem bedeutet Falsirena die menschliche Seele, Idonia, die schlechte Beraterin, repräsentiert die Concupiscenza, die Wollust und Sinnlichkeit, Arsete ist der Vertreter der Ragione, der Vernunft. Vielleicht war dieser allegorische Anhang die Bedingung für die Druckerlaubnis. Denn die Operntexte standen von Anfang an unter Zensur und tragen alle den Vermerk con licenza dei superiori. Ja vom Jahre 1640 ab pflegen sich die Dichter in der Vorrede zu entschuldigen, wenn sie die heidnischen Götter in den Stücken verwenden, und ausdrücklich ihre Festigkeit im christlichen Glauben zu betonen. Im Prolog der »Catena« scheint Troncaschi von dem höheren und frommen Sinn, welcher seinem Drama zugrunde lag, noch nichts geahnt zu haben, denn hier führt er uns ein mythologisches Motiv, die Feindschaft zwischen Apoll und Venus, als die treibende Kraft seiner Handlung, vor. Das Stück wirkt nicht durch Ideen, sondern durch das äußere Gewand, durch reiche Dekoration und fesselnde Szenerien. Im Prolog verwandelt sich die Bühne mit einem Male aus einem grünen Hain in die Grotte des Vulkan, wir erblicken die Scharen der Zyklopen bei der Arbeit. Im ersten Akt wird der dunkle Wald der Zauberin, sobald sich Adone naht, zum blühenden Garten. Der dritte Akt hat eine geteilte Szene: im Vordergrund weilt Falsirena klagend, draußen im Garten feiern die Chöre mit lebhaftem Gesang ein Fest. Die Musik hebt und unterstützt die Gebilde des Dichters und bietet selbst in den durchschnittlich nach dem üblichen Schema geformten, mit Echos und Variationen versehenen Solopartien einzelne bedeutsame Züge. Der weiblichen Hauptfigur der Oper, der Falsirena, hat Mazzocchi eine edlere Seele eingehaucht. Beim Dichter erscheint sie vorwiegend als Kokette, der Komponist gibt ihr in langen Tönen Empfindungen der Sehnsucht und des Herzens; in erregten Gängen versucht er Äußerungen lebendiger Leidenschaft. Auch im Rezitativ kommen solche Wendungen vor; sehr eindrucksvoll ist unter ihnen die Stelle, wo Falsirena mit den Worten »Deh, più non spirar voglio« von dem nichtssagenden Geplauder der Gefährtinnen sich abwendet. Das Hauptgewicht liegt aber in den Chören und Chorszenen. Im Ausdruck meist zutreffend, interessieren sie uns besonders durch ihre Anlage, die in der Kunst mit der Breite der Form die Zusammengehörigkeit der einzelnen Glieder zu verbinden, über Agazzari und zuweilen über Monteverdi hinausgeht. Es liegt allen Sätzen, welche die Szene bilden, dasselbe Hauptthema zugrunde, oder wenn andere freie Gedanken dazwischen treten, kehrt es an den entscheidenden Stellen doch wieder und bildet den festen Punkt, um welchen sich die musikalische Form der Szene bewegt. Die Schlußszene des ersten Aktes bildet ein hervorragendes
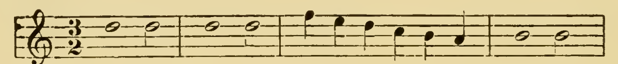
Beispiel dieses Stiles. Ihr musikalischer Mittelpunkt ist ein sechsstimmiger Chor über das Thema



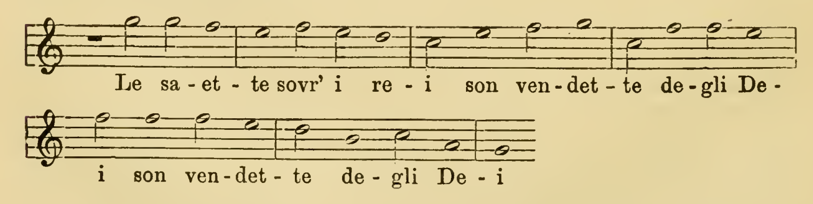
aufgebaut. Die Zwischensätze bestehen aus einem Ballo, einem madrigalischen Satz im Dreihalbetakt, den einmal die Frauenstimmen, später auch Soli ausführen. Sein einfaches Thema



wird durch prächtige, lebendige Arbeit, reizende Nachahmungen im dreistimmigen Satze über den bloßen Tanzcharakter hinausgehoben. Noch imposanter ist die dritte Szene des zweiten Aktes, in der das Fest des Amors gefeiert wird. Eine Instrumentalsinfonie eröffnet. Ihr Hauptthema

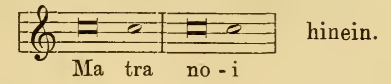


wird in den zwei folgenden Sätzen erst als Frauenchor, dann als Männerchor weitergeführt. Hierauf folgt eine zweite Sinfonie (in C-Takt), die nach einem Rezitativ wieder zu Chören, erst der Nymphen, dann der Hirten, benutzt wird. Die Festszene schließt mit einem dritten Teil, der aus Duett (Idona und Oraspe) und sechsstimmigem Chor besteht. Thematisch sind auch diese beiden Sätze gleich. Die Arbeit ist kunstvoll entworfen und durch den Wechsel der Chorgruppen reich an Klangwirkungen. Die Dynamik frappiert durch das scharfe taktische Ablösen von piano, forte und pianissimo. Solche schroffe Gegensätze der Stärkegrade wurden bald beliebt, die Ouvertüren der nächsten Zeit zeigen sie ebenfalls, z.B. die zu Landis »Alessio«. Auch der Prolog hat einen gut erdachten Chor, und zwar für Männerstimmen, den die Zyklopen bei der Arbeit singen. Dem Hauptteil desselben liegt die folgende Melodie



unter. Ihr flotter, lustiger Grundton erhält durch den hinkenden Rhythmus eine sehr eigne Färbung. In der Mitte brechen die ge-

plagten Schmiede in eine grandiose Klage aus. Wie schwere Steine fallen in ihre muntere Musik die breiten Noten des Motivs:
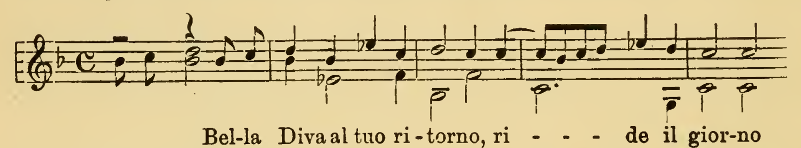


hinein.

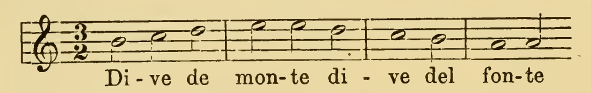
Ein ähnlicher Zyklopenchor machte fünfzig Jahre später Antonio Draghis »Fuoco eterno custodito delle Vestali« (Wien 1674) berühmt, eins der ersten Musikdramen, welchem der Stoff der »Vestalin« zugrunde liegt.

M. A. Gaglianos »La Flora« ist unter den aus dem nächsten Jahrzehnt vorhandenen Opern diejenige, welche Mazzocchis »Catena« an musikalischem Werte gleichsteht. Ja, sie übertrifft sie in einzelnen Punkten. Gagliano, der Komponist der »Dafne«, schrieb die »Flora« für die Hochzeitsfeierlichkeiten bei der Vermählung des Herzogs Odoardo von Parma mit Margarete von Toskana. Damen und Herren der Hofgesellschaft wirkten in den fünf Balletts der Tritonen und Nereiden, der Satyrn und Waldgötter, der Liebesgötter, der Wetter- und Sturmgeister und der Luftgeister zusammen, welche den Schluß der Akte bildeten. Im Jahre 1628 wurde das Werk gedruckt. Die Dichtung der »Flora«, welche von dem um das Florentiner Theater verdienten Andrea Salvadori herrührt, dramatisiert ein Stück Naturleben: das Erwachen des Frühlings. Jupiter befiehlt, daß die Erde auch ihre Sterne haben soll. Die Blumen sollen diese Sterne sein, hervorgegangen aus der Ehe zwischen Zephir und Clori. Die Kämpfe, welche dem Einzug des Lenzes und seiner Blütenpracht vorhergehen, werden nun von Salvadori auf die Feindseligkeiten und Eifersucht der Götter untereinander zurückgeführt. Die Liebesintrige wurde bald das ausschließliche Motiv aller dramatischen Entwicklung in der Oper. In unserer »Flora« wirkt Venus für den Liebesbund zwischen Zephir und Cloris, Amor entzweit das Paar. Er führt die Gelosia, die Göttin der Eifersucht herein, die das Land zur Wüste macht. Schließlich erfolgt doch die Aussöhnung. Mit Lobgesängen auf den Frühling, insbesondere auf den Frühling in Parma und Florenz klingt die Oper aus. Die Musik bewegt sich zum Teil noch in den alten Formen, ihr Prolog ist der ehemalige einfache Liederprolog: Verse nach derselben Melodie. Sie bringt aber auch Neues: ein leicht dahinfließendes Rezitativ. Die fortwährenden Kadenzen sind verschwunden, nur eine gewisse Härte in den Modulationen unterscheidet es von dem späteren Stile. Wo nach Scarlatti die Harmonien im Dominantverhältnis stehen würden: *g—c* oder *g—d*, kadenziert Gagliano in Nachbardreiklängen *g—f* und ähnlichen. Im Ausdrucke ist namentlich die Rezitativstelle der zweiten Szene des ersten Aktes beachtenswert, wo Pan zu zürnen und zu trotzen beginnt. Wie Gagliano in der Kampfszene der »Dafne« Chöre erfand, die dramatische Natur besitzen, so gibt er auch hier namentlich dem Doppelchor der Nereiden

und Nixen am Schlusse des vierten Aktes »Lagrimiam sospiriamo« und dem kurzen französisch anklingenden Chor der Stürme im fünften Akt »Partiam« sehr wirksame Töne. Die beachtenswerteste Erscheinung der »Flora« liegt aber in dem Entwurfe der Form für die beiden ersten Szenen des ersten Aktes, Chorszenen, welche in fünf- und dreistimmigen Sätzen in der aus Mazzocchis »Catena«, aus Gaglianos eigener »Dafne« bekannten Weise dasselbe Grundthema durchführen. Nur wenige Rezitative treten dazwischen. Neu ist aber, daß der Hauptsatz der ersten Szene, der kräftige Hauptchor:

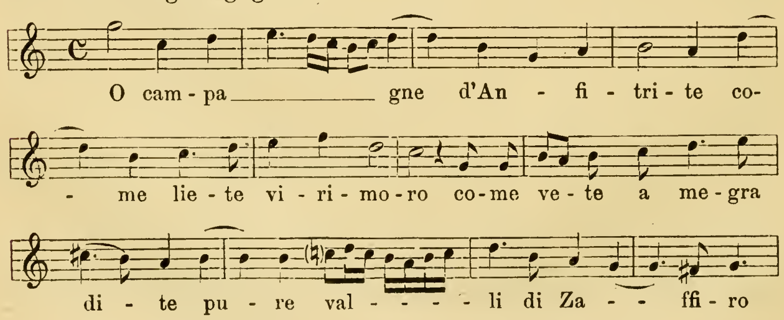


— er wechselt hier mit einem elegisch anmutigen Madrigalensatz über



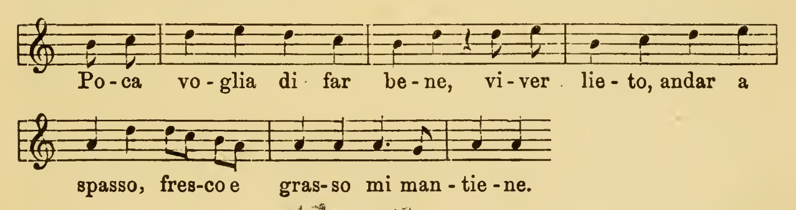
— in der zweiten Szene wiederkehrt und den Abschluß des Aktes bildet.

Die Partie der Clori ist nicht von Gagliano, sondern von Jacopo Peri komponiert. In der Vorrede wird dies mitgeteilt, und über jeder Arie — das Wort ist für die Sätze ausdrücklich gebraucht — steht ein J. P. Wir können diese Arbeit Peris als ein klassisches Zeugnis für den Fortschritt betrachten, welcher sich in den 28 Jahren seit der »Euridice« vollzogen hatte. Formell bekundet er sich in einem musikalisch selbständigen Melodiebau, Peri hat mit dem deklamierenden Prinzip, mit dem sklavischen Anschluß der Tonreihen ans dichterische Metrum gebrochen, der Gesang strömt frei auf den Wellen der Empfindung dahin und nimmt nicht mehr die Länge und Kürze der Silben, die Deutlichkeit der Reime, sondern den richtigen Ausdruck der im Gedicht lebenden Ideen zum Ziele. Die erste dieser Clori-Arien mag mit ihren Anfangsperioden eine Probe dieses neuen Stiles im Sologesang geben:



Die anderen drei Opern, welche der Zeit nach der Gaglianoschen »Flora« nahestehen, nehmen eine künstlerisch geringere Stufe ein. Es sind »Erminia sul Giordano« des Michelangelo Rossi, der »Alessio« des Stefano Landi und die »Galatea« des Vittori Loreto.

Das letztgenannte Werk, die »Galatea«, gedruckt im Jahre 1639 zu Rom und dem Kardinal Barberini gewidmet, rührt in Text und Musik von demselben Künstler her. Noch berühmter als in der Komposition und Poesie war Vittori Loreto (da Spoleto) in seiner Eigenschaft als Sänger. Die Musik ist in den bescheidensten Formen der Anfangszeit der Oper gehalten, im Rezitativ, in den Sologesängen, in den Duetten und Chören wenig bedeutend. Die Arien sind strophisch variierende Lieder, die Chöre meist knapp. Als mehr hervortretend lassen sich die Szene des Polifem im dritten Akt und die Szene im vierten Akte bezeichnen, in welcher der Chor den Tod des Aci beklagt: »Mira te habitator di questi boschi«. Das ist ein durch die Gruppierung der Stimmen sehr belebter, durch die Natürlichkeit des Ausdruckes gewinnender Satz. In der Auffassung wirkt der Übergang aus ruhig dahinsprechender Deklamation in eifrige Erregung und leidenschaftliche Wiedergabe des Schmerzes am meisten. Der »Alessio« des Stefano Landi interessiert uns vornehmlich dadurch, daß in ihm zum ersten Male das komische Element auftritt, welches später im venetianischen Musikdrama einen sehr breiten Platz einzunehmen bestimmt war. Mitten unter die Kavaliere und Allegorien des Gedichtes drängt sich ein Dienerpaar, mit seinen Gemeinplätzen, seinen Späßen und Gassenhauern. Letztere erscheinen in dem Auftrittsduett der beiden Gesellen Martio und Curtio bereits in einer sehr fertigen Gestalt:

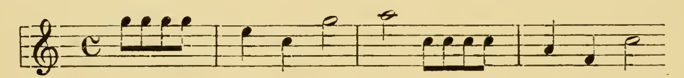


Eine zweite uns erstmalig begegnende Erscheinung, welche in der künftigen Zeit Bedeutung gewann, ist die, daß eine männliche Hauptpartie, die des Alessio selbst durch einen Soprankastraten besetzt ist. Diese sogenannten Kastraten, erwachsene Männer, die durch eine in der Kinderzeit vorgenommene Operation an der Mutation der Stimme verhindert wurden und nun aus voller breiter Brust Sopran- und Altpartien vortrugen, nahmen schon seit Alters in den Kirchenchören hervorragende Stellungen ein. Ihre Glanzzeit erlebten sie aber erst in der Oper, namentlich der des 18. Jahrhunderts, wo ihnen mit Vorliebe die Helden- und andere Hauptpartien übertragen wurden. Auch

Gluck schrieb seinen »Orfeo« für einen Kastraten. Die Auftrittsszene des Alessio zeichnet sich durch den Ton überlegener Heiterkeit, mit welcher die in der Mitte der Szene stehende Arie »Se l'aure volano« (Dreivierteltakt) beginnt, aus. Diese Arie ist in der Partitur »Arietta« genannt. Die Dämonen des Stückes singen als Männerchöre. Der »Alessio« ist auch die erste Oper nach der »Liberazione«, die mit einer größeren Ouvertüre beginnt. Sie ist wie die der Liberazione der Giulia Caccini dreisätzig.

Die Oper, zu Ehren der Anwesenheit Karl Alexanders von Polen bei Barberini aufgeführt und 1634 (Rom, P. Masotti) gedruckt, scheint sich verbreitet zu haben. Wir finden sie in Bologna.

Die »Erminia« des Michelangelo Rossi[1] knüpft ebenfalls an die oben genannte Liberazione dadurch an, daß ihre Handlung auf der Verkleidung der Hauptperson aufgebaut ist. Mit ihr beginnt eine starke Familie von Verkleidungsopern, deren Konflikte sich daraus entwickeln, daß der Held lange Zeit unerkannt bleibt: so erscheint Erminia erst als Soldat, dann als Hirt. Die musikalische Anlage der Oper folgt den frühesten Mustern. Unter ihren Chören zeichnen sich die der Furien aus, welche das Gefolge der Armida bilden. Der Komponist gibt ihren heiteren Weisen fremdartig dunkle Abschlüsse. Auch die Ouvertüre hat einen abweichenden Charakter. Nach drei feierlichen Takten Einleitung setzt ein unruhig flottes Thema ein



welches in Engführungen nachgeahmt wird. Der gewöhnliche Ouvertürenstil der ersten Periode stellt an diesen Platz einen gleichmäßig ruhigen Satz.

Nach dem Jahre 1640 sind in Italien nur noch wenige Opernpartituren gedruckt worden. Es entstanden so viel neue Werke, daß das Interesse an einem einzelnen, auch wenn es sehr bedeutend war, nicht lange haftete; zweitens paßten sich die Komponisten enger und enger der Eigentümlichkeit bestimmter Sänger an. Eine unter den wenigen gedruckten Choropern aus dieser späteren Zeit ist erhalten. Es ist Marco Marazzolis »La vita humana«. Der Nebentitel heißt »Il trionfo della pietà«. Sie erschien im Jahre 1658 bei Mascardi in Rom in einem außerordentlich stattlichen Bande, dem mehrere schöne, interessante Kupferstiche, Ansichten aus der Stadt, Genrebilder aus dem römischen Volksleben jener Zeit beigegeben sind. Die Oper, welche in dem Jahre der Drucklegung selbst im Palazzo Barberini aufgeführt wurde, ist der Königin Christine von Schweden gewidmet, deren Name eine Zeitlang mit der Geschichte des Musikdramas in Rom

[1] 1637 in Rom gedruckt, nach Fétis schon 1625 aufgeführt bei Barberini.

verknüpft ist. In der »Vita humana« hat ihr der Dichter eine besondere Ovation mit den Versen »Per il ciel partira della nativa sede« bereitet. Die Dichtung dieses Werkes prägt den eignen Charakter der römischen Allegorienoper ungewöhnlich stark aus. Um eine Handlung und ihre Entwicklung hat sich der Dichter, der Kardinal Giulio Rospigliosi, nicht bemüht. Es genügt ihm, Innocenza, die Colpa und die anderen allegorischen Personen samt ihren Chören von Tugenden und Lastern erbauliche und fromme Gespräche führen und moralische Betrachtungen halten zu lassen. Wir würden das Werk, wenn es nicht ausdrücklich als Dramma musicale bezeichnet wäre, dem Oratorium zuweisen. Die Musik zeichnet sich durch den Reichtum an einfachen und Doppelchören aus, die formell sehr geschickt und zum Teil auch breit aufgebaut sind. Im Ausdruck aber zeigen sich bedeutende Schwächen; die Tugenden und die Laster singen ziemlich gleich. Der beste Chor, lebendig und in breiterem Melodiefluß einhergehend, ist der am Schlusse des Prologs. In den Solis liegt ein altväterisches Wesen. Wertvoller ist ein Liedchen, welches die Sentinella (die Schildwache) der Innocenza hinter dem Felsen versteckt singt. Seine Wiederholungen treten sehr natürlich aus dem Dialog heraus. Ferner ein langausgeführtes Duett in der Form des Passacaglio, d. h. mit immer neuer Melodie über dasselbe kurze Baßthema. Als bemerkenswerte Ausnahme kommt auch ein Terzett vor. Von Intrumentalsätzen ist eine den Trompeten und Tamburis übertragene Fanfare hervorzuheben, mit welcher der Anbruch des festlichen Morgens begrüßt wird.

Beim Erscheinen der »Vita humana« war die Zeit der Choroper bereits vorüber. Zwar folgten ihr noch einige Nachzügler von Bedeutung. Doch gehören sie zur Hälfte ihrer Natur bereits einer neuen Gattung an.

Wenn die Komposition in den Solopartien binnen weniger Jahrzehnte solche Fortschritte machte, wie wir sie namentlich in den verschiedenen Arbeiten Peris selbst beobachten können, so dankt sie dies zum großen Teil der Pflege mit, welche die sogenannte Monodie in der Haus- und Kammermusik fand. Das erste Werk, welches für diesen Zweck veröffentlicht wurde, ist Giulio Caccinis, des häufig Genannten »Nuove Musiche« vom Jahre 1602 (Florenz). Die Stücke dieser Sammlung tragen noch den Charakter von zwischen steifer Deklamation und überschwenglichem Figurenstil schwankenden Versuchen. Ambros nennt im vierten Bande seiner Geschichte der Musik eine Reihe ähnlicher Sammlungen, an deren Spitze Ludovico Viadanas »Concerti ecclesiastici« stehen. In einzelnen derselben sind die Leistungen nicht besser als bei Caccini. Dahin gehört Ottavio Durantes Werk »Arie divote«, Rom 1608. Die Vorrede gibt als Zweck der Arbeit an, zu zeigen: la maniera di cantar con grazia, l'imitazione delle parole e il modo di scrivere passaggi ed altri effetti. Die Kompositionen sind mit gesuchten

und aufdringlichen Passagen überladen. Das Werk ist deshalb interessant, weil es unter die ersten Versuche gehört, den neuen Stil des Sologesanges auf religiöse Texte anzuwenden. Die Monodie und die dramatische Musik hielt damit ihren Einzug in die Kirche. Geistliche Hymnen, Marienklagen und andere Arten spiritualer Musik — um den Ausdruck zu gebrauchen, dessen sich auch Monteverdi für diese Zwecke bediente — folgten. Als eine der besseren unter den bekannten Sammlungen von Monodien ist die »Euterpe« des Domenico Brunetti (Venedig 1606) zu bezeichnen. Sie enthält Solostücke, Duette, Terzette und Quartette unter dem Titel von Madrigalen, Kanzonetten, Arien, Stanzi, Scherzi diversi in Dialoghi, e Echo. Die einzelnen so aufgeführten Arten lassen eine streng formelle Unterscheidung nicht erkennen. Größtenteils sind sie kurz gehalten und schließen auf den Anfang zurücklenkend. Aber als Studien im Ausdruck, in der Bildung und Entwicklung der Motive, auch in der Verwendung der Koloratur sind sie alle wertvoll.

Der poetische Gegenstand dieser weltlichen Monodie ist vorwiegend erotischer Natur. Die ersten Regungen, Glück und Leid der Liebe, die traurigen Lagen des Verlustes und des Verlassenseins bilden den Haupttext und geben der Musik Gelegenheit ihre Kräfte zu entwickeln. Sie übte an ihnen die ganze Skala des Gefühlsausdruckes durch, von den leichten Tönen des Scherzes und des Humors bis zu gewaltigen Ausbrüchen der Leidenschaft, des Schmerzes und der Verzweiflung. Gern gab man diesen lyrischen Gedichten eine leichte dramatische Färbung, sei es auch nur im Titel. Man dachte sie in eine besondere Situation hinein. So enthält Gaglianos »Musiche« (Venedig 1615) eine Klage eines in die Hölle Verdammten. Man fand auch von hier aus bald die Brücke zu zyklischen Monodienkompositionen, an deren Vortrag verschiedene Sänger teilnehmen konnten. Wir haben solche in den früher erwähnten Arbeiten des Paolo Quagliati kennen gelernt. Im Ausdruck enthalten von 1650 ab diese Monodien fast alle bedeutende Leistungen, die Musik ringt nach Deutlichkeit. Die Form zeigt den Reichtum einer noch ungeklärten Entwicklungszeit. Die sinnliche Freude an Figuren, Koloraturen, eingänglichen Melodien kämpft oft gegen die strenge Sachlichkeit des Ausdrucks an. Daran, daß sich allmählich ein richtiger Ausgleich vollzieht, hat der Sologesang in der Oper ein sichtliches Verdienst.





Die Venetianische Oper[1]

Wenn wir auf die vier Jahrzehnte, die das Musikdrama seit Peris »Euridice« durchlebt hatte, einen Rückblick werfen, so müssen wir konstatieren: das Resultat entspricht nur zum Teil den Erwartungen.

Die Musik hatte sich als dramatisches Mittel bewährt, und die enge Verbindung von Musik und Drama, die Existenz also des Musikdramas, konnte als gesichert gelten. Aber das Hauptziel, das man dabei anfangs im Auge hatte, die Renaissance der antiken Tragödie, eine allgemeine Hebung des dramatischen Geistes, ein Drama, das nicht bloß in der From, sondern auch in Wert und Kraft der Tragödie der Alten glich, — dieses Hauptziel war nicht erreicht worden. Das neue Drama schloß sich an die antiken Fabeln und Formen an; eine antike Gedankenrichtung vertraten im wesentlichen nur die Chöre und die dem Dialog reicher oder spärlicher eingemischten Sentenzen. Den tiefsittlichen Grundzug aber, auf dem Begebenheiten und Handlungen bei Sophokles und Äschylos ruhten, hatten die Dichter des neueren Musikdramas bei ihren Nachbildungen entweder übersehen oder abgeschwächt. Wie alle lebendige Kunst drängte auch das neue Musikdrama nach modernen Elementen, schöpfte unwillkürlich aus den Sitten und Anschauungen der Gegenwart und aus den Quellen der Zeit, guten wie schlechten.

Und doch war das Musikdrama in den verflossenen vier Jahrzehnten allen störenden Einflüssen von außen her so viel als möglich

[1] Literatur. H. Kretzschmar: »Die Venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis« (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1892), Derselbe: »Beiträge zur Geschichte der Venetianischen Oper« (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1907, 1910, 1911); A. Solerti: »Le rappresentazioni musicali di Venezia dall 1571 al 1605« (Rivista musicale IX, S. 503ff); A. Heuß: »Die Venetianische Opernsinfonie« (Sammelbände d. IMG IV, S. 404ff); H. Goldschmidt: »Das Orchester der italienischen Oper im 17. Jahrh.« (Sammelbände d. IMG II, S. 16ff).

entzogen geblieben. Es war nicht aus dem Schutze der Höfe und der obersten Gesellschaft herausgekommen. Seine Probe vor der weiteren Öffentlichkeit hatte es noch zu bestehen.

Im Jahre 1637 erfolgte dieser entscheidende Schritt und zwar zu Venedig. Hierher war Claudio Monteverdi im Jahre 1613 als Kapellmeister von San Marco berufen worden, der berühmte Komponist des »Orfeo« und der »Arianna«. Es konnte nicht fehlen, daß die Anwesenheit des bedeutendsten Vertreters der neuen Kunst in einer wirklichen Großstadt Folgen hatte. Aus den Häusern der Moncenigos und der andern reichen Patrizier drang das Interesse an der Oper von Jahr zu Jahr in weitere Kreise der Bürgerschaft und ins Volk und führte endlich zur Eröffnung eines eigenen öffentlichen Opernhauses, des Theaters zu San Cassiano. Benedetto Ferrari eines jener Universalgenies, an denen die Zeit der Renaissance besonders reich war, Virtuos auf der Laute, guter Sänger, dramatischer Dichter und Komponist in einer Person, dazu auch noch ein bedeutendes Geschäfts- und Organisationstalent, war der Unternehmer. Sein Institut wurde der Grundstein einer langen Herrschaft, die Venedig von jetzt ab auf dem Gebiete des Musikdramas ausübte. Dem einen und ersten Operntheater wurden bald andere nachgebildet. In der Regel erhielten sie ihre Namen nach den Kirchspielen. San Cassino, das immer eins der angesehensten blieb, brachte von 1637–1700: 37 verschiedene Opern heraus. Das nächstgegründete, San Giovanni e Paolo von 1639–1699, also in sechzig Jahren, 49 verschiedene Werke, San Moise von 1639–1679: 34; das Teatro Novissimo von 1641–1647: 8; das Teatro S. Apollinare von 1651–1660: 11; das Teatro San Salvatore von 1661–1700: 67 Opern; das Teatro di Salvoni, in Unterbrechungen geöffnet von 1670–1689: 4 Opern, und das Teatro San Angelo in der Zeit von 1677–1700: 43 Opern. In Summa ergibt das für Venedig auf die Zeit von sechzig und etlichen Jahren dreihundert verschiedene Opern, oder aufs Jahr fünf neue Opern. Das ist für unsere deutschen Begriffe eine stattliche Leistung. Aber dazu kommt eine Grundverschiedenheit der theatralischen Ansprüche bei Deutschen und Italienern. Wir legen den Hauptnachdruck auf den dichterischen Wert des Werkes, der Italiener legt ihn auf die Ausführung. Er wird nicht müde dasselbe Schauspiel, dieselbe Oper immer wieder zu besuchen, bis er jeden Zug aus dem Spiel auswendig weiß und unwillkürlich mitmacht. Daher seine scharfe Kritik, sein feines Beobachtungsvermögen für die Kunst beim Autor und beim Darsteller. Wir genießen mehr en gros und als Naturalisten. Das ist heute noch so, wie es vor fast dreihundert Jahren schon war. Auch die erstaunliche Zahl der Opernhäuser, die damals gleichzeitig tätig waren, bestätigt jenen Eifer für das Theater. In der Regel spielten immer vier zur selben Zeit, einmal waren acht zugleich geöffnet. Das will für eine Stadt von 140000 Einwohnern — soviel besaß Venedig um 1630 — etwas heißen und gibt die treffendste Vorstellung von der Theaterlust

der Italiener. Galvani[1], der uns das zuverlässigste und neueste Bild von der äußeren Entwicklung und den Verhältnissen der Venetianischen Oper in den Jahren 1637–1700 bietet, teilt mit, daß die Eintrittsgelder für den Platz zwei Lire betrugen. Dieser feste Satz erlitt erst im Jahre 1770 eine Änderung. Davon hätten die Theater nicht bestehen können. Die Oper erfreute sich neben diesen Eintrittsgeldern noch eines reichlichen Zuschusses von seiten der Kunstfreunde in der Form der Logenmiete. Die reicheren und angeseheneren Familien betrachten es in Italien bis auf den heutigen Tag als eine Pflicht, im Theater eine Loge zu besitzen, und die Logen vererben in den Familien. Das ist eine Selbstbesteuerung, die uns den Wert zeigt, den das Theater in den Augen der Italiener hat. Sie erklären es für den ersten Kulturmesser und stellen es der Schule mindestens gleich und bringen ihm Opfer, die bei uns kaum jemand versteht.

Als Ferrari die Oper in San Cassino eröffnete, spielte er mit seiner Gesellschaft auf Teilung, eine Einrichtung, die auch in neuerer Zeit hier und da versucht worden ist. Später wurde das sogenannte Impresariosystem, das Unternehmersystem üblich, das noch heute in Italien herrscht, wie alle die heutigen Einrichtungen des Opernwesens in Italien auf das Muster zurückgehen, das sie in der venetianischen Periode erhielten. So vor allen Dingen die Begrenzung der Spielzeit. Bei uns in Deutschland wird entweder das ganze Jahr hindurch oder doch den Winter ohne Unterbrechung durchgespielt. Der Italiener hat drei verschiedene Spielzeiten im Jahre. Der Karneval, der vom 26. Dezember bis zum 30. März dauert, bildet die sogenannte Hauptstagione. Er war ursprünglich die einzige Zeit, in der die Venetianische Oper geöffnet war. Bald kam aber die »Stagione di Ascensione«, die Himmelfahrtszeit, vom zweiten Ostertage bis 15. Juni hinzu, und später noch die »Stagione di Autunno«. Sie reicht vom 1. September bis 30. November.

Der Impresario engagierte anfangs die Mitglieder der Gesellschaft nur gegen geringes Gehalt. Aber der Wert bedeutender Sänger scheint sehr schnell gestiegen zu sein, namentlich von der Zeit ab, wo die Oper über Italien hinausdrang. Schon im Jahre 1719 bezog Antonio Lotti in Dresden mit seiner Frau ein Gehalt von 10000 Talern. In der »Andromeda« von Ferrari, mit der das Theater zu San Cassiano im Jahre 1637 eröffnet wurde, war an Frauen noch Mangel. Da werden die Rollen der Juno, Venus und Astrea noch von Männern besetzt, einige Jahrzehnte später war schon das System der Kammersängerinnen ausgebildet, die ganze Titelsucht und das Virtuosenwesen der neuen Zeit voll entwickelt. Der Komponist der Opern wurde anfangs nach Umständen bezahlt, später ward für eine mehraktige Oper der feste Satz von hundert Dukaten für unbekannte, von zwei- bis vierhundert für bereits angesehene Komponisten üblich. Außerdem erhielt

[1] Livio Nic. Galvani: »I teatri musicali di Venezia nel sec. XVII°« (1878).

der Komponist für seine Mitwirkung bei den Aufführungen seines die ganze Stagione hindurch gegebenen Werkes, bei denen er in der Regel das erste Cembalo spielte, eine ansehnliche Vergütung. Die Dichter, soweit sie nicht Teilnehmer waren, begnügten sich ursprünglich mit der Ehre. Mit der stärkeren Nachfrage bildete sich auch für sie ein geschäftlicher Weg, und sie erhielten den Erlös, den der Verkauf der Textbücher ergab und die Zuwendungen, die aus den Dedikationen flossen. Damit hängt es zusammen, daß fast alle im 17. Jahrhundert gedruckten Textbücher großen, reichen Herren gewidmet sind. Seinen Stil kann man an diesen Dedikationen nicht bilden, aber sie sind eine Fundgrube von Notizen, die für die Geschichte und namentlich die Statistik sehr wichtig sind.

Wer im Textbuch nachlesen wollte, der zündete sich an seinem Platz ein mitgebrachtes Wachskerzchen an. Die Spuren dieser Beleuchtung zeigen die erhaltenen Stücke noch heute an versengten Stellen und an fest gewordenen Tropfen. Das Format dieser Bücher ist Duodez, zum Einstecken. Bei Galavorstellungen und mit den Exemplaren, die für vornehme Gäste bestimmt waren, an den Residenzen durchweg, trieb man mit den Textbüchern Luxus: großer Druck auf großem Format, Goldschnitt und Einbände, die heute wieder als Musterleistungen des Kunstgewerbes hervorgesucht werden.

Außer durch die Wachskerzen der Zuhörer waren die Theater nur schwach beleuchtet. Auf der Bühne brannte eine kleine Fackel, auf den Seiten des Proszeniums standen auf hohen Holzpfeilern zwei Öllampen, die beständig dem Erlöschen nahe waren. Es waren nach heutigen Begriffen Provinzialzustände. Aber für das 17. Jahrhundert waren die venetianischen Operntheater kleine Weltwunder. Bei uns in Deutschland kam es damals noch gar nicht vor, daß man bei Licht Theater spielte. Unsere Vorstellungen fanden nachmittags statt. Die Wachskerzen und Fackeln der venetianischen Bühne wirkten daher moderner und glänzender als heute unsere elektrischen Lampen. Und eifriger als heute nach dem Wagnertheater in Bayreuth wallfahrtete das vornehme Europa des 17. Jahrhunderts nach den Musiktheatern der märchenhaften Weltstadt Venedig. Die Folge davon war, daß die Oper, nachdem sie in Venedig ihre Residenz aufgeschlagen hatte, die räumliche Herrschaft schnell und weit ausdehnte, nicht bloß in Italien, sondern über Italien hinaus. Wir müssen deshalb zu den dreihundert Opern, die in dem Zeitraum von 1637–1700 nachweislich für venetianische Bühnen geschrieben wurden, noch eine ebenso große Zahl setzen, die von venetianischen Meistern oder in ihrem Stil für andere italienische und für deutsche Residenzstädte gedichtet und komponiert worden sind. Von dieser großen Anzahl ist vielleicht der sechste Teil erhalten, und zwar ausschließlich handschriftlich. Der Druck von Opernpartituren hört in der venetianischen Periode auf. Ging ein Werk von der ersten Bühne nach einer andern, so

wurde es in der Regel umgearbeitet und dem vorhandenen Personal und den lokalen Verhältnissen angepaßt. Ja, wie das noch bis ins 19. Jahrhundert in Italien üblich blieb, man nahm von berühmt gewordenen Opern am liebsten nur den Text herüber. Der Kapellmeister an Ort und Stelle schrieb die Musik neu.

Wenden wir uns jetzt von diesem äußeren Bilde ab und der Frage zu: Welchen Einfluß äußerten die venetianischen Verhältnisse auf die künstlerische Entwicklung des Musikdramas?

Die Antwort lautet: Das Musikdrama löst jetzt den Zusammenhang mit Renaissance und Antike fast vollständig und nähert sich nicht bloß, es gibt sich dem italienischen Theater des 17. Jahrhunderts vollständig hin. Die Musikdramen der venetianischen Periode unterscheiden sich von den Staatsaktionen und den Stegreifkomödien, denen die Florentiner den Garaus hatten machen wollen, in nichts weiter, als daß sie gesungen wurden. Homer, Pindar, die Alte Dichtung und die Alte Geschichte geben nur die Namen für die Helden her. Die Helden selbst waren Italiener vom Schlage der Borgias, und die Stücke sind Zeitbilder, übertriebene, aber im wesentlichen lebensgetreue Abschnitte aus dem politischen und gesellschaftlichen Bilde Italiens, wie es in den Jahrhunderten nach den Kreuzzügen war. Usurpatoren, gestürzte und verbannte Herrscher, Prätendenten und Kronenjäger aller Art stellen die Hauptpersonen. Es wird um Erbfolge und Länderbesitz gestritten mit allen Mitteln der Gewalt und List: durch Staatsheiraten, durch Entführung und Vertauschung von Kindern, durch Betrug und Meuchelmord. Der Kriegslärm feindlicher Parteien, die Verschwörungen, Revolten und Überfälle nehmen kein Ende in diesen Musikdramen. Sie geben das Bild einer abenteuerlichen, wilden Zeit, einer Zeit, welche für Italien, das Land, in das Osmanen und Korsaren einfielen, das Land in welchem der Streit um Ghibellinen und Welfen jedes Gemeinwesen in haßerfüllte Parteien zerrissen hatte, leider auch noch im 17. Jahrhundert mehr als bloße Dichtung war. Die Moral, der Geist, welcher in diesen Operndichtungen gelehrt wird, ist der reinste Machiavellismus. Wir begegnen in ihnen allerdings guten Charakteren, Freunden und Dienern, die sich durch Treue und die Fähigkeit der Aufopferung auszeichnen, edlen Frauen, welche für die Gatten Ehre und Leben einsetzen. Aber auch diese besseren Naturen verfolgen ihre Ziele auf krummen Wegen.

Den Dichtern, in der großen Mehrzahl wenigstens, war das Gefühl für die höheren Zwecke im Drama abhanden gekommen. An den sittlichen Problemen, die ihnen die Fabeln entgegenbrachten, gingen sie in der Regel achtlos vorbei. Der Punkt, auf den sie ihre ganze Kunst richteten, war die Erfindung von sogenannten accidenti verissimi, wie das Stichwort lautet, d. h. wahrscheinlichen Zwischenfällen, mit denen die fatti storici, die geschichtlichen Hergänge, überzogen und verdeckt wurden. Nur zu bald

liefen aber alle diese Erfindungen nur denselben zwei Spuren nach, die uns schon in der Römischen Schule begegnet sind: der Intrige und der Liebelei. Das waren die unvermeidlichen Federn jedes dramatischen Getriebes, ihnen zu Liebe wurden die natürlichen Motive der Entwicklung beiseite geschoben. In der venetianischen Bearbeitung des »Orfeo« stirbt die Euridice nicht am Schlangenbiß, sondern an Eifersucht. Ihr Orfeo ist ein Mädchenjäger.

In Nebendingen waren diese venetianischen Poeten nicht unbedeutend. Ihre Dichtungen sind reich an Überraschungen und an Effekt! Die Dichter verstehen es den Zuschauer in Atem zu halten, sie reizen das Auge, sie machen aber auch das Herz in Fieber schlagen und die Seele zittern. Menschenleben sind sehr billig in diesen Opern — aber für den Augenblick wirken diese hochnotpeinlichen Effekte der Überfälle, der Schiffbrüche, der Hinterhalte, Mordversuche und der tollkühnen Heldenstückchen doch. Den Auftritten dieser Art schließen sich die zahlreichen Beschwörungs- und Geisterszenen mit ihren Schauern an, doppelt wirksam in einer Zeit, die noch vom Aberglauben erfüllt war. Das freundlich-phantastische Element vertreten Traumszenen, in welchen Züge von Genien dem Unglücklichen Trost und helle Zukunftsbilder bringen, in welchem Liebende im Schlafe sprechend süße Geheimnisse verraten. Das rührende Element kommt zur Geltung in zahlreichen Abschiedsszenen zwischen Mann und Frau, deren herzlich einfacher Ton uns den wohltuenden Beweis bringt, daß Familienglück und das Gefühl reiner Liebe doch in der galanten Zeit, der diese Opern entsprangen, nicht ganz entschwunden waren.

Einen bedeutenden Bestandteil endlich dieser Operndramen, der immer mehr wächst, je weiter wir in der venetianischen Periode vorschreiten, bilden die komischen Szenen, die in die Handlung eingeschoben wurden. Anfangs nach griechischem Muster gebildet und mit griechischen Namen belegt — Satyro, Demo, Bloco — nähert sich dieses lustige Volk immer mehr den realistischen Gestalten der comedia di arte. Der harmlose Humor der »Fliegenden Blätter« belebt sie. Zur Kulturgeschichte bringen sie einen wichtigen Beitrag als naturgetreue Bilder aus dem Leben der niederen Volksschichten. Mit diesen Intermezzos drang die venezianische Schule zuerst ins Ausland.

Die Übereinstimmung mit dem Geschmack der Zeit, der Reichtum an theatralischen Effekten lassen es uns verstehen, daß diese Opernbücher auch losgelöst von Szene und Musik geschätzt, gekauft, gelesen und in immer neuen Auflagen gedruckt wurden. Die beliebtesten Dichter der Periode waren Gulio Strozzi, Persiani, Faustini, Sbarra, Bonarelli, Minato, Aureli, Apolloni, Ivanovich, Moniglia, Cicognoni, Berni, Bontempi, Bissari, Noris, Bassani, Corradi, Morelli, Ciellis, Cupeda. Sie stammen in der Mehrzahl aus Venedig und den oberitalienischen Städten. Es sind unter ihnen vornehme Männer

und gelehrte Herren, die sich auf ihre Gelehrsamkeit viel einbildeten. Der verbreitetste unter ihnen ist Nicolo Minato aus Bergamo. Er verbrachte den größten Teil seiner Manneszeit als kaiserlicher Hofdichter in Wien und beherrschte von hier aus das italienische Theater mit einer noch größeren Macht, als sie neuerdings Scribe in der französischen Oper ausgeübt hat. Seine Richtung wurde die herrschende, aber sie hat nicht mit einem Male die venezianische Oper in Beschlag genommen. Der Geist der Renaissance wehrte sich noch lange, und bis zuletzt behauptete sich eine kleine Dichterpartei, die den venezianischen Geschmack verwarf. Ihr bedeutendster Vertreter ist Francesco Busenello, ein edler, vornehmer, warmer Dichter, der der Gegenwart wieder zugeführt zu werden verdient.

Für die Musik war die Wendung, die die Dichtung in der Oper der venetianischen Periode nahm, äußerst ungünstig. Der Mangel an sittlichen Grundideen in der Handlung, der Flattergeist in der Anlage, die alle drei Minuten mit Szenen wechselte, das Heer von Nebenpersonen — das alles lähmte die Kraft und die Begeisterung des Komponisten. Besonders musikwidrig war der neue Dialog mit seiner Häufung von Prosa und Geschäft. Einen starken Ausfall erlitt die Tonkunst auch dadurch, daß die venetianische Oper den Chor abschaffte. In dieser Maßregel loderte, angefacht durch den übertriebenen und äußerlichen Chorkultus in den Opern der Römischen Schule, der alte Haß der Renaissancemusiker gegen den Kontrapunkt nochmals und mit äußerster Entschiedenheit auf.

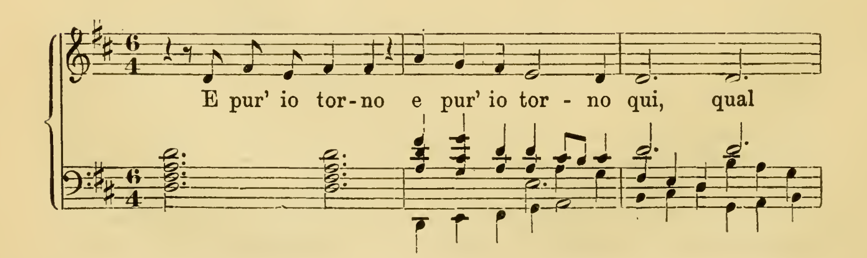
Wahrscheinlich kam aber auch noch ein geschäftlicher Gesichtspunkt hinzu: mit der Beseitigung des Chors fiel für die Impresarios eine bedeutende Ausgabe weg. Es kommen in verschiedenen Opern noch kleine, kurze Chorsätze vor, die wir uns zur Not vom Verein der im Stücke tätigen Solisten aufgeführt denken können, aber im allgemeinen ist die italienische Oper vom Beginn der venetianischen Periode ab bis in die Zeit nach Gluck lediglich Solooper.
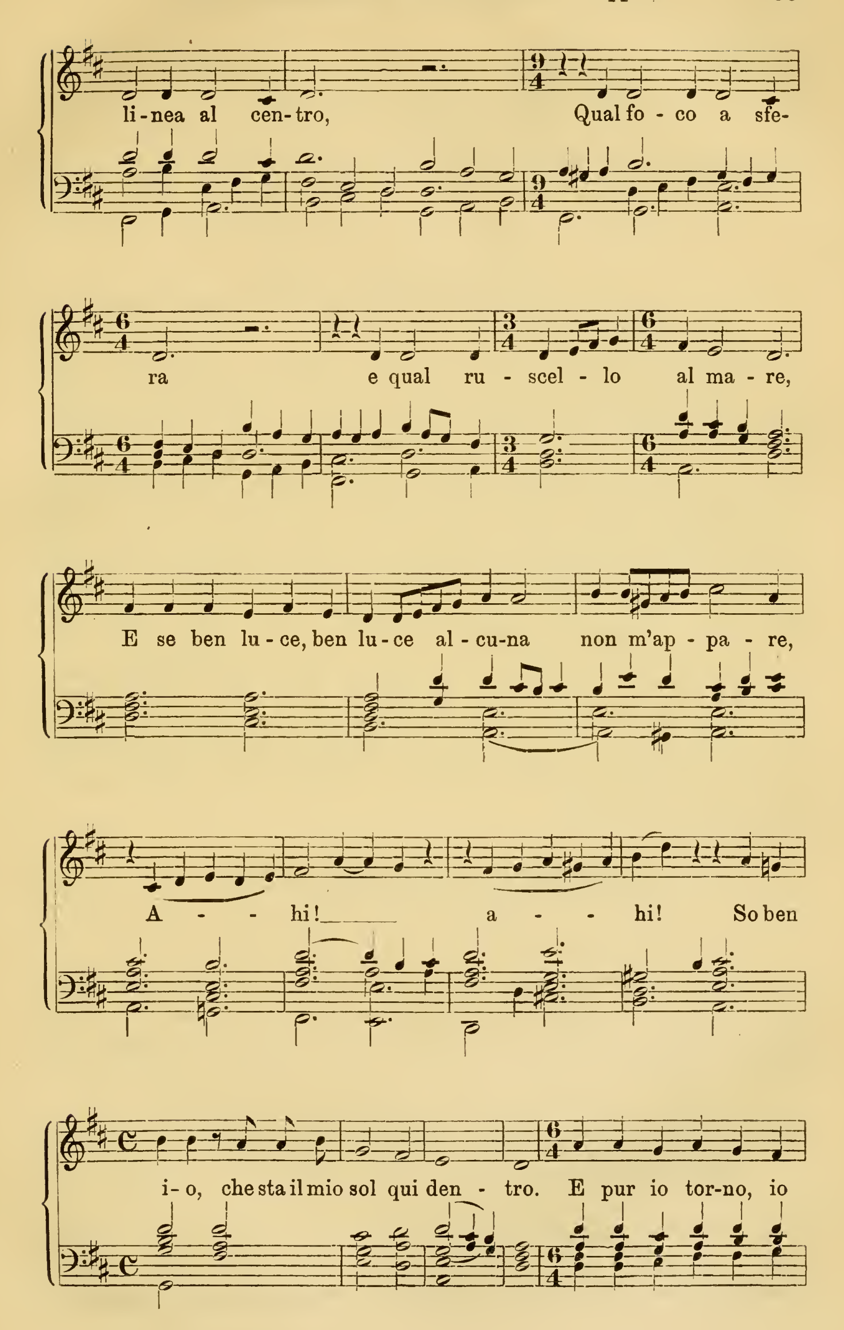
Doch aber hat die Musik diese Schule der Not mit sehr großem Erfolge durchgemacht. Die Blütezeit des dramatischen Sologesanges, d. h. der Kunst mit den Mitteln einer einzelnen menschlichen Stimme einem reichen Seelenleben und allen den Leidenschaften und Regungen, aus denen es sich zusammensetzt, Ausdruck zu geben — die Blütezeit dieser Kunst beginnt in der venetianischen Periode. Die Opern, die ihr angehören, enthalten sehr viele Bruchstücke von ungebrochener Lebenskraft. In erster Linie in den Liebesszenen, dann in den Szenen von ganz oder halb religiösem Charakter, den Geisterszenen und den Szenen der Ombrae. Sie wurden stets in demselben Stil und mit denselben Mitteln ausgeführt. Von letzteren ist eins in unsere Gegenwart mit hineingekommen in den Geigenklängen, die den »Christus« in Bachs Matthäuspassion umschweben. In dritter Linie stehen die Idyllen, die Schlummer- und Traum-

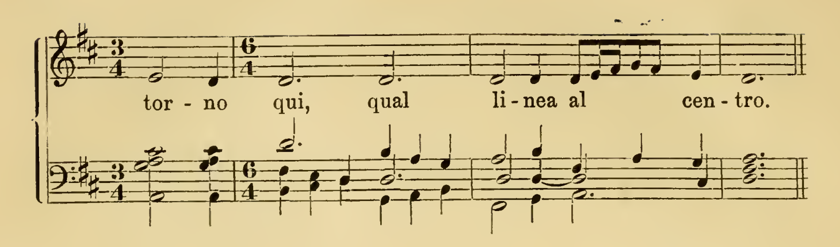
szenen, die Szenen am Bach und im Hain mit ihren zarten Naturschwärmereien und feinen Tonmalereien, die sich heute noch durch Händels Oratorien frischen Lebens erfreuen.

Die Hauptmeister in der Komposition der venetianischen Periode sind Fr. Cavalli, M. A. Cesti, L. Rossi, P. Ziani, M. A. Sartorio, Sacrati und Albinoni im ersten Abschnitt; in dem zweiten Abschnitte von 1660—1680 M. A. Ziani, Draghi, Bernabei, Legrenzi, Rovettino; am Ausgange der Periode: Carlo Pallavicini, Domenico Freschi, C. Grossi, Alessandro Stradella, Domenico Gabrieli, Antonio Perti, Antonio Sabbatini und Carlo Francesco Pollarolo.

Die Werke dieser Komponisten, soweit sie noch erhalten sind, finden sich auf der Bibliothek von San Marco in Venedig, in Modena und Wien. Einzelne Hauptopern sind mehrfach vorhanden, z. B. Cavallis »Giasone«, Cestis »Dori«. Andere Werke der Periode, die ebenfalls Weltruf erlangt hatten, wie Legrenzis »Il divisione del mondo«, Sacratis »Finta pazza« scheinen verloren. An die Spitze der genannten Komponisten muß noch Claudio Monteverdi gestellt werden, der, wie früher erwähnt, mehrere Opern für Venetianische Bühnen geschrieben hat. Eine davon ist erhalten, seine (1624 aufgeführte) »Incoronazione di Poppea«, eine im Text höchst widerliche, die Geschichte eines doppelten Ehebruchs vorstellende Nero-Oper, deren Musik aber den Meister mit einer Reihe herrlicher Stellen auf der Höhe seiner Reife zeigt. Seine alte Lebhaftigkeit äußert sich in den Berichtigungen und Ergänzungen, die er an den Rezitativen der Dichtung vornimmt. Bei wichtigen Mitteilungen unterbricht die zuhörende Person durch aufgeregte und ungeduldige Zwischenfragen oder dadurch, daß sie dem Sprecher das entscheidende Wort vom Munde wegnimmt. Wo der Dichter (Busenello) einer Person eine fortlaufende Reihe von vielleicht dreißig Versen gibt, zerlegt sie der Komponist in zehn Gruppen von je drei Zeilen, jede Gruppe durch Zwischenreden einer zweiten Person von der andern getrennt. Die Musik aber gehört teilweise zum Abgeklärtesten und Schönsten, was die Geschichte der Oper zu bieten hat. Das Hervorragendste ist der Eingang, wo Otto, von Sehnsucht getrieben, vor dem Hause seiner ihm treulos gewordenen Poppea steht:

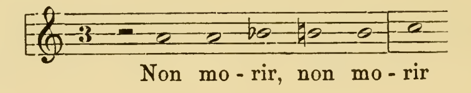



li-nea al cen-tro,
Qual fo - co a sfe-
ra
e qual ru - scel - lo al ma - re,
E se ben lu - ce, ben lu - ce al - cu-na non m'ap - pa - re,
A - - hi! a - - hi! So ben
i- o, che sta il mio sol qui den - tro. E pur io tor-no, io

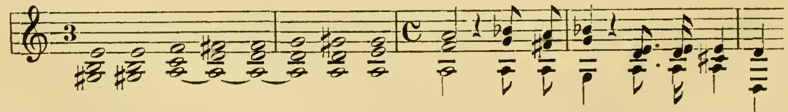


Der Satz ist das ebenbürtige Seitenstück zu den berühmten zwanzig Takten, mit denen das Lamento d' Arianna beginnt. In der Arianna eine leidenschaftliche Klage, hier eine edel elegische. Dort der Blick auf eine verzweifelte, zerstörte Seele, hier in ein Gemüt, das sein Leid mit Anmut trägt; dort eine aufregende, hier eine rührende Wirkung. Aber beide Stücke gleichen sich darin, daß die Darstellung auf neuen Mitteln ruht und sie gleichen sich in der Vereinigung von Freiheit und Klarheit des Ausdrucks. Es gibt wenig Sologesänge, in denen sich die Stimmung so unmittelbar, so lebendig bewegt, sich so reich an hinreißenden Zügen ergießt, kaum einen zweiten, der so naturgetreu italienisch und unwiderstehlich warm klingt, wie diese Klage des Otto bei dem »Ah«. Der ganze Satz gehört in eine Mustersammlung.

Daß die Incoronazione im weiteren Verlauf musikalisch nicht auf der gleichen Höhe bleibt und darin hinter dem Orfeo zurücksteht, liegt am Text. Als die weitere hervorragendste Szene der Oper wird man den Abschied Senecas von seinen Angehörigen (2. Akt, 3. Szene) bezeichnen dürfen. Er hat die Gestalt eines dreistimmigen Satzes über das Motiv:
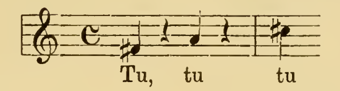


und bringt den stechenden Schmerz dem Ende zu mit einschneidender Schärfe zum Ausdruck. Das Mittel sind mit elementarer Gewalt nach der Höhe drängende chromatische Durchgänge sämtlicher beteiligter Stimmen:

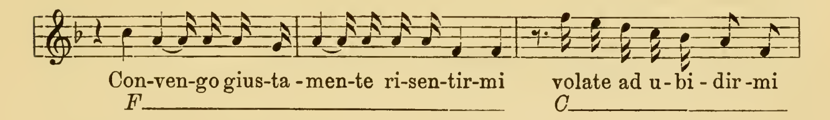


Auch hier wieder beruht die Wirkung auf scharfer Lebensbeobachtung.

Für die Charakteristik des »Nero« sind zwei Szenen wichtig, die, wo er dem Seneca mitteilt, daß er die Poppea verstoßen will, die andere, wo er vor dem Senat das Urteil über Ottavia und Ottone spricht. Da betont Monteverdi die Haltlosigkeit des Kaisers und die Brutalität. Die Worte, mit denen Nero den Seneca anredet, lauten: »Tu mi sforzi allo sdegno«. Die Musik beginnt äußerst gewichtig und feierlich:



dann aber wird sie sofort heftig, der Kaiser schnattert und überschreit sich in tierischer Wut. Eine Zeile auf demselben Akkord, auf demselben Ton, auf denselben zwei Worten (alla sdegno) einherpolternde Sechzehntel, die schon aus dem »Combattimento« bekannten Pyrrichien in neuer Verwendung, veranschaulichen das ganz lebensgetreu. Noch wirksamer kommt das Gemisch von Theatermajestät und Narrheit in der andern, in der Gerichtsszene zum Ausdruck, auch da wesentlich durch die Einschaltung plötzlicher schneller Läufe. Namentlich der Schluß ist köstlich. Die Worte heißen: »Convengo giustamente risentirmi — volate ad ubidirmi«. Komponiert aber sind sie folgendermaßen:
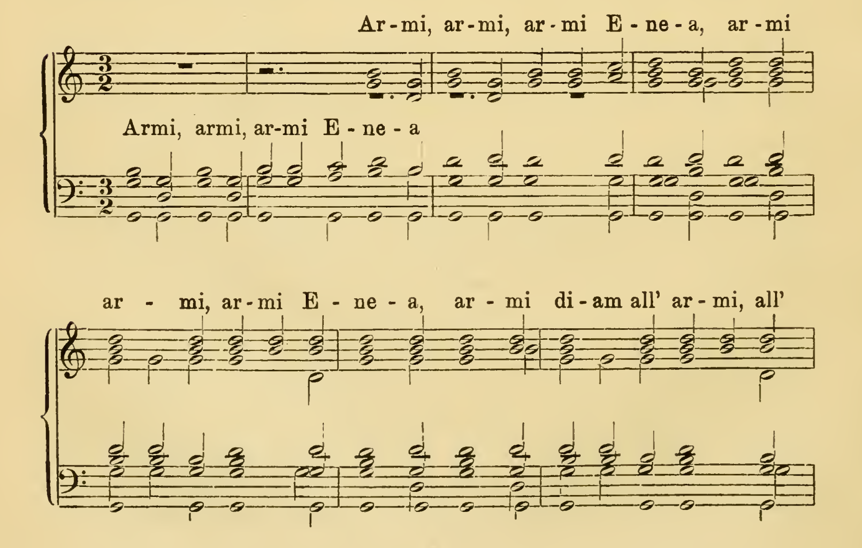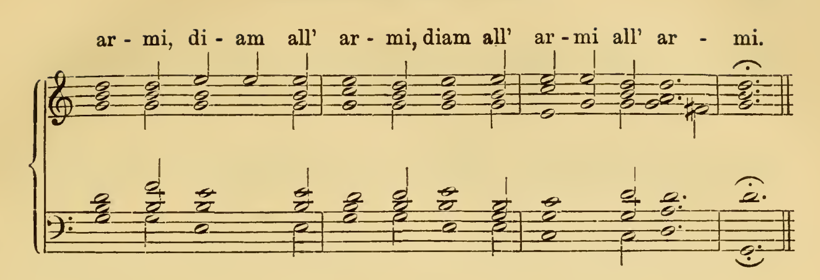


Wenn man sich vorstellt, wie die Herren Senatoren mit gesenkten Köpfen dem gespreizten und koketten Erlasse lauschen und dann diesen letzten Takt ansieht, der so ungeduldig, verächtlich in dem trivialen Skalengange sagt: warum seid ihr noch nicht fort, da kann man über die drastische Wirkung der Stelle nicht im Zweifel sein.

Nebenbei bemerkt, singt Nero Sopran, seine Partie und die des Ottone sind für Kastraten bestimmt, die Poppea und Ottavia sind Altstimmen. Die lieben die Venetianer noch heute, das Klima versorgt damit vorzüglich und besser als mit Sopranen.

Die Sänger von St. Gervais in Paris haben vor einigen Jahren eine Aufführung der »Incoronazione« geplant. Jedenfalls ist der Gedanke gut und naheliegend. Wenn man bei einer der älteren Opern einen Wiederbelebungsversuch machen will, so sind's wenige so wert, wie diese letzte Arbeit Monteverdis. Dem 17. Jahrhundert und den Venetianern bewies sie, daß ein Komponist, wenn er ein Meister war, alle Aufgaben lösen konnte, die ihre Dramatik stellte. Als der musikalische Führer der Periode ist Francesco Cavalli zu

betrachten. Er war der verbreitetste Komponist und derjenige, dessen Werke sich am längsten hielten; er war es auch, auf den der Stil der Schule wenigstens zum Teil zurückgeht. Das neue Hauptelement dieses Stils bilden lange, umfangreiche Sologesänge in geschlossener Form, breite Arien, die auf den Höhepunkten der Szene einsetzen und als Passacaglias, Ciaconnen oder in einer anderen Variationenart verlaufen, aber so, daß die einzelnen Variationen durch kleinere Rezitative oder durch Orchestersätzchen getrennt sind. Es ist dieselbe Methode, die später Gluck wieder aufgenommen hat. Die Cavallischen Arien haben in der Mehrzahl Themen im $^3/_2$-Takt, einfache, ausdrucksvolle Melodien, die den Barkarolen der venetianischen Volksmusik gleichen. Auf diesem volkstümlichen Element, das Cavalli populär machte, hat die Venetianische Schule eifrig weiter gebaut, der Barkarolenklang wurde zum Merkmal venetianischer Abkunft; ohne Barkarolen vermochte man sich eine venetianische Oper nicht mehr zu denken; in neapolitanischen Buffoopern aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts ist Signor Barcarollo Spitzname für Leute aus Venedig. Indes beruht die Größe Cavallis nicht auf dieser sinnigen Anknüpfung an den Volksgeschmack seiner Heimat, sondern ihre Wurzel liegt in einer ungewöhnlich ernsten und tiefen Natur und in der Meisterschaft, mit der diese sich besonders in der Form des Rezitativs äußert, namentlich bei Unglück, Trauer, Abschied und ähnlichen ernsten Veranlassungen. Am schnellsten ergibt sich das Bild seines künstlerischen Wesens aus dem Eingang seiner »Didone«, einer seiner Hauptopern. Die Griechen sind eben in Troja eingebrochen, das Volk ruft:





Als Eneas sich anschickt dem Rufe zu folgen, da stürzt Creusa aus dem Hause ihm nach und sucht ihn zurückzuhalten:

Creusa. (agitato) (Meno.)

E-ne-a, E-ne-a, E - ne - a, non è più tem-po di

sta-bi-lir spe-ran-ze su la pun-ta alla spa-da va la Patria in fe-
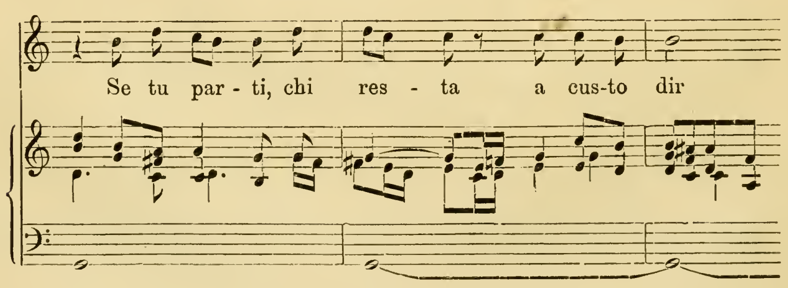
li - ce for-na-ce di se stessa concremandri i in pol-ve et in fa-
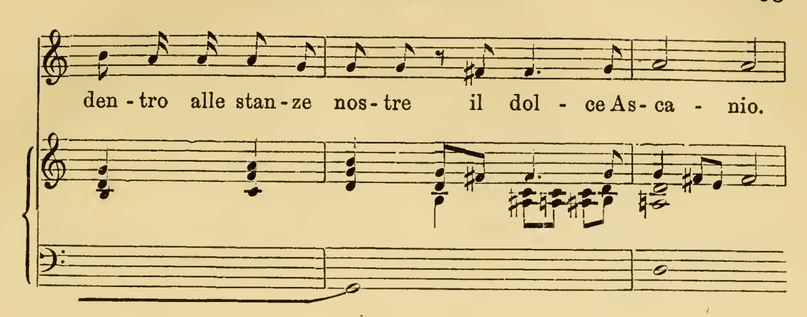
vil - le la dis-pe-ra-ta Tro - ia di re - li-quie dis-fat-te

cu-ma-lo spa-ver - to - so di ce - re - sì con - fuse hor-ri-bil-

mente tut-te le glo-rie su - e pian - ge da

In dieser erregten Weise fährt Creusa noch länger fort, den Gatten zum Dableiben zu bewegen. Auch weiche rührende Töne schlägt sie gelegentlich an, so bei der Stelle, wo des kleinen Sohns gedacht wird:
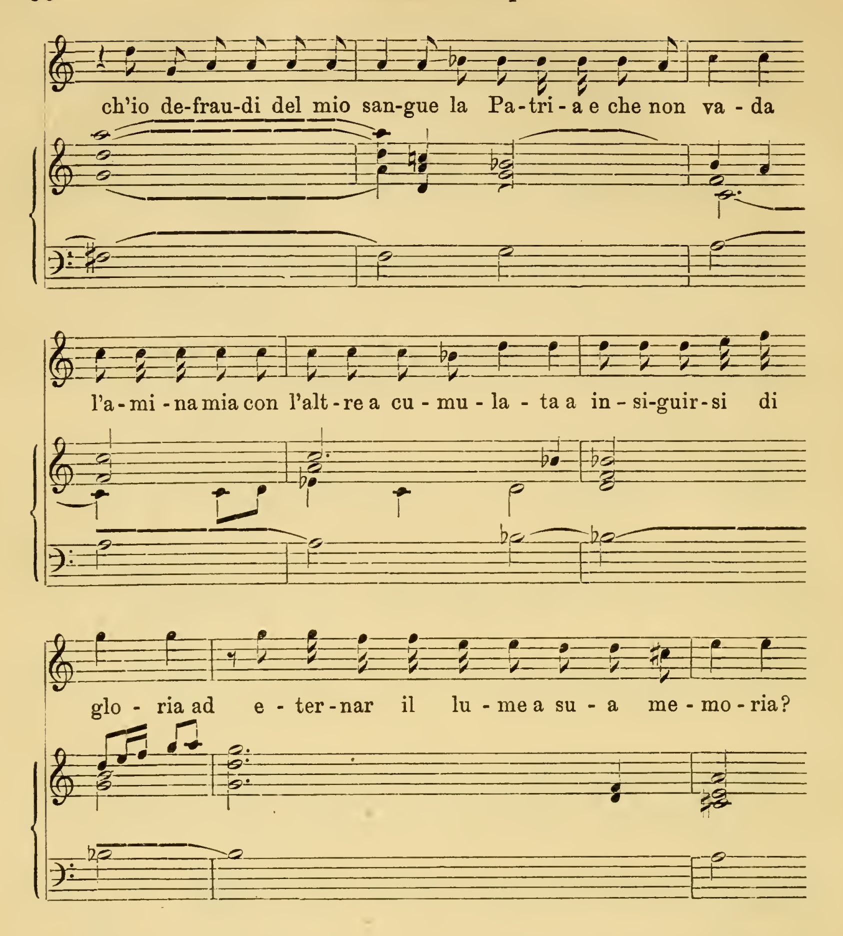




Endlich antwortet Enea und mit seinem Einsatz stehen wir vor dem echten, eigenen, ernsten Cavalli-Rezitativ:

(Tenor.)

Cre - u - sa ar-don le mu-re l'al - ta lit-

ta ch' in A - sia fu Re-gi - na ne vo - la - to di san-gue og-ni sua

ve - na per em - pir - la di fi - amme e tu voi



Wie unter den Dichtern haben wir auch unter den venetianischen Komponisten zwei Parteien. Die eine hält sich an die Forderungen des Dramas, die andere an die Forderungen des Volkes, die zweite gewinnt schließlich die Oberhand. Die verschiedene Stellung der Komponistenparteien spricht sich am deutlichsten in ihrem Verhältnis zu den musikalischen Formen aus, zu Rezitativ und geschlossnen Gesangsätzen.

Bezüglich des Rezitativs ist die aristokratische Partei der Meinung, daß hier die Hauptkraft des Komponisten einzusetzen sei. Mit Rücksicht darauf wählt sie die Dichtung. Monteverdi und Cavalli treten als Verbündete des Busenello und der Dichter auf, die in ihren Dialogen auf große, bedeutende Situationen ausgehen. Diese Dialoge führen nun Männer wie Cavalli in einem einfachen, aber höchst ausdrucksvollen, eindringlichen Stil; im wesentlichen deklamiert

die Stimme, wo sie aber an den Hauptstellen des Textes Melodie gibt, spricht sie in äußerlich schlichten und doch tief ergreifenden Wendungen. Auch in den rein deklamatorischen Strecken wirken diese Rezitative mächtig auf die Stimmung im großen und kleinen. Und das erreicht die Cavallische Partei durch die Führung der Harmonie[1]. Die Akkorde und die Modulationen entfalten bei den Venetianern zum ersten Male ihre volle Kraft als rhythmische Ausdrucksmittel. Der Reichtum an Harmonieverbindungen geht über allen Vergleich mit Peri, Gagliano und den Römern hinaus, den Monteverdi des »Orfeo« und der Florentiner Periode überholen sie durch Reife und maßvolle Ruhe.

Für die geschlossenen Gesangsätze herrscht bei Cavalli und seinen Genossen der Grundsatz, daß sie nur an den dramatisch natürlichen und notwendigen Stellen verwendet werden. Mit ihrem äußeren Reiz rechnen sie nicht, sondern nur mit ihrer psychologischen Macht. Die melodisch geschlossenen Sätze bilden darum bei ihnen die Höhepunkte der Szenen, sie erscheinen nur da, wo die Empfindung auf den Siedepunkt gelangt, wo die Stimmung die entscheidende Krisis durchmacht. In der Form dieser geschlossenen Sätze bedient sich die Cavallische Partei ganz vorwiegend des alten Florentiner Mittels der Variation; aber sie stellt die Variationen nicht nackt aneinander, sondern mischt Rezitative dazwischen und sichert dadurch die Ursprünglichkeit und Naturtreue. Beliebt ist für schwermütige Aufgaben bei diesen variierten Sologesängen ein Basso ostinato.

Die andere, die demokratische Partei hat zum Rezitativ wenig Vertrauen. Sie trägt seiner Natur bei der Wahl der Texte keine Rechnung und sinnt auf Mittel, die Eintönigkeit der Deklamation durch sinngefällige, absolut musikalische Einlagen und Ausweichungen zu unterbrechen. Das beliebteste Verfahren hierfür ist die reichere Einschaltung von Figuren auf malerischen Worten und die Einmischung kurzer, auf wenige Takte beschränkter Kantilenen. Auch hilft sie sich durch Mehrstimmigkeit. Die auf der Szene befindlichen Personen singen oder deklamieren plötzlich zusammen in Akkorden. Dieses mehrstimmige Rezitativ ist eine Spezialität der venetianischen Oper, bei den Neapolitanern schon schwindet es wieder; Händel verwendet es noch manchmal. Auch das begleitete, vom Orchester mit sprechenden Motiven unterbrochene Rezitativ, das in der folgenden Geschichte der Oper zu so großer Bedeutung gekommen ist, hat seine Heimat in der venetianischen Oper. Rovettino, einer der Vertreter der aristokratischen Partei, hat es zuerst in seiner »Gli amori di Apollo e Leucotoe« versucht. Da ist es Mittel, die Situation zu charakterisieren, die Welt des Pluto mit ihren geheimen Schauern zu zeichnen. Für andere war es die Tugend in der Not.

---

[1] Romain Rolland: »L'histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti« (1895).

Die Vorliebe für die geschlossenen Formen treibt die demokratische Partei aber nicht bloß zu kurzen Einlagen von Melodien, zu Koloraturschlüssen im Rezitativ, zu gesangmäßiger Behandlung von Textabschnitten, die wie kurze Befehle und Berichte nur Deklamation und Rezitativ sein können, sondern sie gehen damit, unter Mitwirkung der Dichter natürlich, bis zu sinnwidrigen Eingriffen ins Szenarium. Die Entwicklung der Handlung wird häufig durch lyrische Einlagen aufgehalten, die der Situation gar nicht entsprechen, aber die musikalische Vergnügtheit an sich reizen und die Nachfrage nach Volksweisen, nach Barkarolen und Gassenhauern befriedigen. Die Opern dieser Partei sind voll von zur Unzeit gesungenen Liedern. Das bezeichendste Beispiel dafür bietet der »Orfeo« des Luigi Rossi.

Es hängt damit zusammen, daß die demokratische Partei dort, wo die Handlung eine geschlossene Musikform verlangt, der Entwicklung eines langen Stückes auf dem Variationenweg ausweicht. Sie bevorzugt die Kantate, die ja in der Haus- und Kammermusik der Zeit durch Carissimi eine feste Gestalt gewonnen hatte.

Die Kantate mit ihrem freien Wechsel von Tonart und Tempo, von Rezitativ und Gesang ist die natürlich gegebene Musikform für Seelenzustände, wo sich eine Klärung der Gefühle vollzieht, wo zwischen verschiedenen wichtigen Wegen gewählt, wo ein Widerstreit sich kreuzender Neigungen und Pflichten geschlichtet und entschieden werden soll. Die demokratische Partei spart aber die Kantate nicht für dramatische Aufgaben dieser Art auf, sondern verwendet sie auch für ganz einfache und klare Situationen, wo erhörte Liebe jubelt, wo ein Verlust beklagt wird. Sie bevorzugt sie aus äußeren Gründen wegen des Wechsels der Formen. Auch hier steht hinter den venezianischen Komponisten das Gespenst der Furcht, Furcht vor der Langeweile. Das verfolgt sie dann ebenfalls bei der Anlage der Szenen. Auch hier, in der Verteilung von Rezitativ und Gesang, verfahren die Demokraten nur nach Rücksichten der formellen Wirkung und mischen die beiden Formen häufig in Widerspruch zu den Forderungen der dramatischen Situation und des Textes. Das Ergebnis beim Vergleich der Szenen auf der aristokratischen und demokratischen Seite ist: dort Größe und Klarheit der Gruppierung und des Eindrucks, hier Buntheit, ein angenehmes, unterhaltendes Durcheinander. Die Demokraten befanden sich im vollsten Einklang mit den venetianischen Durchschnittslibrettisten und mit dem Geschmack des Volkes, die Aristokraten haben den Beifall und die Bewunderung der Nachwelt für sich, soweit sie auf ein sachliches Verfahren Wert legt. Wir freuen uns über die frische Erfindung, über den fließenden Stil, das Spiel mit der Kunst, über eine Fülle talentvoller Einzelheiten in den Opern Cestis. Aber im ganzen sind uns diese Musikdramen in erster Linie Beispiele einer Geschmacksverirrung. Cavalli dagegen erschüttert uns noch heute durch seine Rezitative und durch seine

schlichten Arien. Auf der Cestischen Seite stehen Talente, aber nur auf der Cavallischen Charaktere. Die demokratische Partei hat die Geschichte und das Wesen der venetianischen Oper bestimmt. Erfreulicherweise waren aber Naturen wie die Cavallis nicht zu der Rolle des Verkannten verurteilt. Er selbst war der angesehenste Komponist der angesehensten Bühnen: San Cassiano und San Giovanni e Paolo. Nach einem Kontrakt vom Jahre 1658 bekam er für jede Oper 400 Dukaten, später 450 Dukaten — das sind Zahlen, die aussprechen, wie hoch er eingeschätzt wurde. Er war einer der ersten, die das italienische Musikdrama im Auslande vertraten. 1662 schrieb er für die Vermählung Ludwigs XIV. seinen »Ercole amante« und führte ihn in Paris auf, wie bekannt mit geringem Erfolge. Cavalli kam, wie er an Faustini schreibt, mit dem festen Vorsatz zurück, seine Kraft nicht mehr ans Theater zu verschwenden. Er hat noch Opern geschrieben. Aber arbeitete er früher schon immer rasch, so läßt jetzt die innere Hingabe nach. Der ernste Mann, der die venetianische Oper vor Irrwegen sichern konnte, tritt zur Seite; von den Mitarbeitern kann ihn keiner ersetzen, so interessant sie einzeln und als Musiker sind.

Cavalli war einer der höchsten Repräsentanten der Rezitativoper, in der »Didone« und sein »Ercole amante« obenan stehen. Nach Cavalli müssen auf der Seite der Komponisten, die es mit dem Drama und dem Rezitativ in der Oper ernst nahmen, M. Antonio Sartorio und der jüngere Ziani, Marc' Antonio Ziani, an erster Stelle angeführt werden. Dieser Sartorio ist ein Dramatiker großen Stils, in den Konzessionen an das Volk maßvoll, meisterlich in der Weite des Wurfs, in der Deutlichkeit des Grundtones, wo es sich um geschlossene Formen handelt, bewundernswert durch das Geschick, mit dem er ganzen Szenen bei allem Wechsel von Rezitativ, Gesang und selbständigen Sinfonien den einheitlichen Charakter wahrt. Neu sind seine Arien durch die Führung des Orchesters. Das beschränkt sich nicht mehr auf Vor- und Zwischenspiele, sondern es konzertiert fortwährend mit dem Sänger. Seine Hauptoper ist »Adelaide«, von der wundervollen Ouvertüre ab eine Kabinettsleistung an Erfindung. Der jüngere Ziani, der dieses konzertierende Orchester ebenfalls aufnimmt, ragt im Ausdruck elegischer und schwermütiger Stimmungen hervor. Da gibt er Melodien von einer Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit, wie man sie selten findet. Das Mittel, dessen er sich dabei originell bedient, besteht im Absetzen und in kleinen Pausen. Im Rezitativ ist er groß, sobald ernster Ton verlangt wird. Als die Hauptwerke können sein »Alcibiade« und die »Damira placata« bezeichnet werden.

Diesen beiden darf noch Rovettino angereiht werden. Sein Hauptgebiet sind Situationen, wo getröstet, aufgerichtet, zugesprochen wird. Er bestreitet solche Aufgaben mit einer Folge kleiner liedartiger Gesangstücke, trennt und belebt sie aber durch dazwischen gestellte Rezitative, also nach Cavallischer und Gluckscher Methode. Wo

Erregung auszudrücken ist, übertreibt Rovettino. Seine Hauptoper ist »Gli amori di Apollo e Leucotoe«.

Der Führer der demokratischen Partei ist Marc' Antonio Cesti, der einzige unter den hervorragenden Komponisten der venetianischen Oper, der nicht aus Oberitalien stammt. Gegen 1620 in Florenz geboren, wurde er (nach Mattheson) Schüler des Carissimi[1], und scheint in seiner Wanderzeit auch nach Frankreich gekommen zu sein, da er in der Vorrede einer in Wien befindlichen, 1662 für Florenz komponierten Serenata eine Bekanntschaft mit französischer Musik zeigt, die kaum anders als an Ort und Stelle erworben sein kann. Nach seinen ersten venetianischen Erfolgen, die 1649 mit der »Orontea« beginnen, kommt von der Mitte der fünfziger Jahre ab in seine Geschichte eine Lücke; erst zehn Jahre später erscheint er wieder in Wien in kaiserlichen Diensten, ist mehrere Jahre in Innsbruck, einer der habsburgischen Nebenresidenzen, Bürger und Hausbesitzer und scheint 1673 in Venedig gestorben zu sein. Cesti, eines der größten musikalischen Talente seiner Zeit, vertritt namentlich den außerordentlichen Melodienreichtum des 17. Jahrhunderts in hervorragender Weise. Als Dramatiker hat er sein eigenes Gebiet im Ausdruck des Innigen und Zarten, und erwärmt uns am eigentümlichsten in idyllischen Szenen, da, wo die Töne die sanften Regungen liebender Herzen aussprechen, wo der Freund tröstend zum Freunde spricht, wo ein Einsamer sich sehnt und erinnert, wo sinnige Träumereien zu schildern sind. Da ist er originell und unerschöpflich an intimen und feinen Wendungen, kein anderer zeitgenössischer Komponist hat so viel Melodien mit verminderten Terzen und seltenen Intervallen. Auch für das Neckische und Komische ist er ausgezeichnet begabt. Kraft und Leidenschaft liegen seiner weichen und sinnigen Natur ferner, er löst jedoch die ihm innerlich fremden Aufgaben immer graziös, beweglich und mit einer Fülle musikalischer Einfälle, die nicht immer treffend, aber meist reizend sind. Die Wirkung seiner Sirenengaben wird durch die Virtuosität verstärkt, mit der Cesti die Form führt, durch die Leichtigkeit und Natürlichkeit, mit der er die konträrsten Ausdruckselemente, Töne des Herzens und der Galanterie, Ernst und Scherz, echtes Leben und äußeren Effekt wechselt, mischt und verbindet. Dadurch wurde er eine Größe der venetianischen Oper und gewann auf deren Entwicklung einen starken Einfluß. In seinen Briefen an die venetianischen Librettisten und Impresarii hält er entschieden darauf, daß er in den Honoraren und in der sonstigen Behandlung ja nicht unter Cavalli gestellt wird, er sei mehr als der, nämlich Komponist in kaiserlichen Diensten. — Einige Einakter eingerechnet, lassen sich von Cesti 150 Opern nachweisen; elf davon sind erhalten, vier in der Markusbibliothek, sechs in der Wiener Hofbibliothek[2]. Die bedeutendste

---

[1] Mattheson: »Grundlage einer Ehrenpforte«, S. 36.

[2] E. Wellesz: »Zwei Studien zur Geschichte der Oper im 17. Jahrhundert« (Sammelbände der IMG XV S. 124 ff.).

von ihnen ist »La Dori«, die in den Formen und Mitteln der Verkleidungsoper die Macht der Gattenliebe feiert. Ihre Musik zeigt die Schule Carissimis sehr deutlich, hat sehr viel Wärme und Innigkeit und ist poetisch und in einem großen Zug entworfen. Die »Dori« drang durch ganz Italien, hielt sich lange und findet sich noch heute auch in ausländischen Bibliotheken. Auszüge daraus teilt Eitner im zwölften Bande der Publikationen mit.

Noch berühmter wurde der in Wien 1666 aufgeführte »Il Pomo d'oro«, der die Geschichte von Paris und Helena mit pompöser Verwendung von Chor- und Instrumentalmusik vorführt. Die Oper wurde in Wien ein ganzes Jahr lang wiederholt, und was eine ganz unerhörte Ausnahme war, wie Rinck, der Biograph Leopolds I., schreibt, »mit Zulassung aller Leute präsentiert«. Die Inszenierung kostete 100000 Taler, eine Summe, die nichts so Außerordentliches hat, wenn man weiß, was die Höfe für Festopern gelegentlich aufwendeten. Die Aufführung von Bontempis »Il Paride« hatte in Dresden 1666 300000 Taler verschlungen. Solche Zahlen darf man nicht auf das Konto »Leichtsinn und Verschwendung« buchen, sondern sie belegen in erster Linie die Kunst- und Kulturerwartungen, die das 17. Jahrhundert an das Musikdrama knüpfte. Einen Neudruck des »Pomo d'oro« haben die »Denkmäler der Tonkunst« in Österreich gebracht[1].

Der nach Cesti bekannteste Komponist auf der Seite der venetianischen Volksoper ist Pietro Andrea Ziani[2], zum Unterschied von Marc'Antonio Ziani, gewöhnlich der ältere Ziani genannnt, ein ziemlich eitler, insbesondere auf Cesti, mit dem er zugleich in Wien weilte, neidischer Herr. Stolz war er besonders auf seine Schnellschreiberei; in allen an die venetianischen Geschäftsfreunde gerichteten Briefen kommt er darauf zurück, daß er den »Annibale« in jungen Jahren in sechs oder gar fünf Tagen komponiert hat. Da kann man sagen: es war auch danach. Denn dieser Zianische Hannibal ist mehr ein Vogelsteller in Papagenos Art, als ein Held, und wohl die ärgste Karikatur, die sich in der venetianischen Oper findet. Selbst die Ombrae, die Geisterstimmen in diesem Hannibal singen kleine gefallsüchtige Liedchen. Und doch beweist P. A. Ziani durch andere Werke, insbesondere durch »Amore guerriero« und seine »La fortuna di Rodope e di Dalmira«, daß er ein höheres dramatisches Talent besaß. In diesen Opern kommen Rezitativstellen von Monteverdischem Geist vor, und die Führung der Form paßt sich vollendet frei und ursprünglich der Situation an. Daß der Geschmack des Publikums eine solche Kraft verleiten konnte, ihr besseres Teil zu verleugnen, und daß Zianis schlechteste Opern sich Jahrzehnte lang hielten, zeigt wieder einmal deutlich, wie leicht das musikalische Urteil die Hauptsache

[1] Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Jahrg. III, 2. Teil u. IV, 2. Teil.

[2] H. Kretzschmar: »Weitere Beiträge zur Geschichte der Venetianischen Oper« (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1910).

außer acht läßt und sich sinnlichen Wirkungen gefangen gibt. Und doch ist's, wenigstens in der Vokalmusik, gar nicht so schwer, das Richtige zu treffen. Denn da entscheidet das Verhältnis des Tones zum Wort über Wert und Unwert der Leistung. Dieser Maßstab führt aber auf den Punkt, an dem die Wurzel des Übels in der venetianischen Oper lag. Das war der Charakter der Dichtung. Gingen die Librettisten auf Allotria aus, so war es nur natürlich, daß ihnen die Musiker folgten.

Während P. A. Ziani als Dramatiker ein Vertreter des Verfalls der Oper ist, verdankt sie ihm mancherlei Förderung der musikalischen Mittel. Er hat die volkstümlichen Elemente um einige Typen vermehrt, die für die Schule lange Bedeutung hatten. Zu den auch von Cavalli geliebten venetianischen Melodien im $^3/_2$-Takt, den Nachbildungen des elegischen Barkarolengesanges, stellt er als einer der ersten sogenannte Sizilianos. Das sind die außerordentlich wandlungsfähigen Melodien im $^{12}/_8$-Takt, die heute jedermann aus Händels Messias (»Er weidet seine Herde«) und aus der herrlichen Pastoralsinfonie des Bachschen Weihnachtsoratoriums kennt. Allgemein wird angenommen, daß sie ihre Einführung und Entwicklung den neapolitanischen Opernkomponisten, in erster Linie dem A. Scarlatti, verdanken. Heuß[1] hat dem gegenüber darauf hingewiesen, daß schon Monteverdis »Orfeo« einen solchen Siziliano enthält. Sie werden bei den Venetianern schnell beliebt, und da scheint P. A. Ziani vorgegangen zu sein. In seiner »Galatea« stehen sie sehr wirkungsvoll kontrastierend dicht neben einem aufgeregten Lamento des Aci, das sich, wie Ziani nach Venedig mitteilt, der Kaiser eigenhändig abgeschrieben hat.

Der andere durch den älteren Ziani sehr beliebt gewordene Formentypus ist die Trompetenarie, d. i. eine Arienart, bei der mit der Singstimme die Trompete konzertiert, die früheste Spezies der durch Scarlatti eine Zeitlang zur Herrschaft gelangten Arie mit obligatem Soloinstrument. Die Gegenwart kennt diese konzertierenden Arien aus den Bachschen Passionen, z. B. »Ich will bei meinem Jesus wachen«, wo der Tenor mit der Oboe sich im Vortrag derselben Melodien ablöst. Die Trompetenarien im besonderen, die Händel noch liebt (»Kommt all, ihr Seraphim« im »Samson«) bilden gewissermaßen das leidenschaftliche und heroische Gegenstück zu den Sizilianos. Sie ergaben sich aus den Kriegs- und Kampfszenen, an denen die venetianischen Stücke reich sind, und waren eine Fortsetzung und Weiterbildung der Fanfaren- und Signalstellen in den Ouvertüren.

Auch im Kleinstil der venetianischen Schule lassen sich zwei einzelne Züge auf den älteren Ziani zurückführen. Der erste ist die malerische Wiedergabe von Worten, die der Phantasie ein Bild bieten. So oft im Text von Tromba, Battaglia oder Guerra gesprochen wird,

[1] Heuß, a. a. O. S. 206.

sei es im Rezitativ oder im melodischen Satz, immer bringt da Ziani längere Figuren und Läufe. Die übliche technische Bezeichnung solcher Stellen als »Koloraturen« bringt noch heute ihren ursprünglichen Zweck als Mittel der Tonmalerei zur Geltung. Eine andere Stilnuance, die an Ziani anknüpft, findet sich bei elegischen und heiteren Arien. Da arbeitet er dadurch auf Spannung, daß er die Melodie ohne jedes Vorspiel mit der Singstimme, oft der unbegleiteten Singstimme, einsetzt, aber schnell abbricht. Nun erst kommt das Ritornell der Instrumente und nach ihm wieder der Sänger mit der vollständigen Periode. Auch diese Arieneingänge haben sich in der neapolitanischen Schule behauptet und kehren noch bei Händel wieder, sehr sinnig z. B. in den Gesängen der Jole in Herakles, ergreifend wirksam in ihrer Klage um den Vater. Alle diese Neuerungen des Ziani sind Abschlagszahlungen an das dramatische Wesen der Oper, Versuche, das Volk durch die Musik in den inneren Charakter einzelner Bühnenvorgänge tiefer einzuführen. Nur der Mut die Form in jedem Moment dem Gange des Dramas anzupassen, fehlte.

Die bei allen Venezianern beliebteste Münze dramatischer Abschlagszahlung sind kleine Duette. Sie finden sich bereits in den ersten Opern, die wir aus der Schule haben, und in der Regel in dreisätziger Gruppierung so durchgeführt, daß im ersten und dritten Satz die beiden Stimmen einen $^3/_2$-Takt, im Mittelsatz einen bewegteren Viervierteltakt in Nachahmungen bringen. In der »Delia« des Paolo Sacrati von 1639 kommt es aber auch vor, daß dieser Mittelsatz in Sextenparallelen, also ganz Bellinisch gesungen wird. Diese selbe Oper ist, nebenbei, auch durch ein begleitetes Rezitativ mit tremolierenden Geigen, also nach dem Muster von Monteverdis »Combattimento« ausgezeichnet: Der König sieht seine Geliebte in einer Barke mit einem andern fahren.

Andere Komponisten aus dieser Anfangszeit der venetianischen Schule stehen noch vollständig auf dem Boden der Florentiner Oper. Lenardini aus Urbino ist das Hauptbeispiel. Seine »Psyche« erinnert mit den Chören an Gagliano, mit den Rezitativen gar an die Perische »Euridice«, nur die zahlreichen Elegien im $^3/_2$-Takt zeigen auf Venedig. Bei einzelnen, wie Claudio Boretti und Franceschini äußert sich die Rücksicht auf den Volksgeschmack in der großen Menge komischer Nummern, und dabei ist's bemerkenswert, daß die fast ohne Ausnahme sehr gut geraten. Einige Trivialität muß allerdings in Kauf genommen werden.

Zu den Talenten, die wir mangels genügenden Materials keiner von den beiden entgegengesetzten Parteien bestimmt einreihen können, gehört Luzzo. Das einzige Werk, das wir von ihm besitzen, sein »Medoro«, hat eine schöne Programmouvertüre, in der Schlacht- und Traumszenen aus der Handlung erklingen, und eine Beschwörungsarie, die dadurch sehr interessant ist — »Dal nero barbaro mostri

tartari udite« beginnt der Text — daß sie den für Geisterszenen und ähnliche Aufgaben von den Venetianern eingeführten Stil frei variiert. Der Zauberer singt, so wie's noch Mozarts Komtur tut, auf demselben Ton, aber am Schluß geht er aus dieser starr feierlichen Deklamation in einen dämonisch wilden Ausbruch des Zornes über.

Daß trotz arger Zeichen von Schwäche das dramatische Gewissen in der zweiten Periode der venetianischen Oper nicht eingeschlafen war, zeigt ein Hauptvertreter dieses Zeitraumes; der aus der allgemeinen Musikgeschichte und als Liebling Seb. Bachs bekannte Giov. Legrenzi. Sein »Totila« namentlich (1677, San Giovanni) ist reich an ergreifenden Szenen. Gleich dieser Auftritt: Colia betritt die Bühne mit dem Dolch in der Hand. Sie soll auf Saturns Befehl den schlafenden Sohn opfern. Wie sie da im langen Rezitativ rührend klagt und in der beschließenden Arie »Dolce figlio reposi e dormi« innig einfach und ganz leise, den Schlummernden nicht zu stören, betet, das ist Cavallischer Geist. Noch mehrmals wiederholt sich in anderen Wendungen der Kampf zwischen Göttergebot und Mutterpflicht. Da machen »Suone di trombe« ein Ende, der Feind naht, ein wilder Kampf entspinnt sich, dann erklärt Totila in einer glänzenden, koloraturenreichen, von zwei obligaten Trompeten begleiteten Arie sich zum Herrscher des Landes. Das sind ganz neue imposante Töne für den Ausdruck festen, gewaltigen Willens. Die darauf folgende Abschiedsszene der Gefangenen bringt dann wieder Meisterstücke der Klage, vor allen die Arie der Marzia »Dolce padre«, über der eine göttliche Fassung und Hoheit liegt.

Aber daß andere Komponisten im Gegensatz zu solchen Leistungen wieder den musikalischen Effekt voranstellten, beweist Pagliardi, namentlich mit seinem »Lisimaco«, in dem mit der bloßen Gesangtechnik ohne alle Rücksicht spekuliert wird.

Die nächste Folge der Wirksamkeit der venetianischen Bühne war eine rasche und allgemeine Verbreitung der Oper über das italienische Land. Schon von 1650 ab entwickelt sich auch in Florenz, Rom, Genua, Bologna, Modena ein regelmäßiger, öffentlicher Opernbetrieb, und nach und nach errichten auch kleine Städte wie Udine und Lucca Musikbühnen nach venetianischem Muster. Es tun sich Schulen für dramatischen Gesang auf, von denen die zu Bologna besonders berühmt wird, und überall versuchen sich Musiker in der Opernkomposition.

Durch diese neuen Mitarbeiter wird natürlich der Stil des Musikdramas beeinflußt. Etliche der spezifisch venetianischen Musikelemente, z. B. die charakteristischen Barkarolenmelodien und die kleinen heiteren Viervierteltakte verflüchtigen sich, und es treten neue Formen auf. Dieser ganzen mächtigen Entwicklung, die schießlich dahin führt, daß an Stelle Venedigs Neapel die Führerschaft im Musikdrama übernimmt, haben die älteren Schriftsteller, wie Arteaga, nur wenig Beachtung geschenkt. In neuerer Zeit hat aus ihr Romain

Rolland einen besonderen Abschnitt herausgegriffen, nämlich den Anteil, den Rom und Florenz an der Arbeit dieser Periode gehabt haben. H. Goldschmidt hat diese Spur in seinen »Studien usw.« weiter verfolgt. Rolland erblickt das Hauptergebnis der neben der venetianischen Schule hergehenden Opernarbeit darin, daß in Rom und Florenz sich in aller Stille eine wirkliche komische Oper gebildet habe. Die drei Werke, um die es sich hierbei ausschließlich oder doch in erster Linie handelt, sind die 1639 in Rom von den Gebrüdern Mazzocchi auf einen Text des Kardinals Rospigliosi komponierte Oper: »Chi soffre, speri«, ferner »Dal mal il bene«, und die Florentiner Oper »Tancia overro il Podestà di Colognole«, 1657 von Jacopo Melani komponiert. Schon vor Rolland hat Ricardo Gandolfi in den Jahresberichten der Musikakademie von Florenz auf dieses Werk im gleichen Sinne aufmerksam gemacht. Aber es ist ein Irrtum, wenn man in diesen Werken die ersten komischen Opern im neuen Stil sehen will. Denn abgesehen von den für die Zwischenakte geschriebenen Intermezzos der Venetianer, finden sich bei ihnen schon vollständige komische Opern, die sie gewöhnlich Tragikomödien nennen. In dieser Gattung ist Cavallis »Alcibiade« schon wegen der Späße, die da der Held mit seinem alten Lehrer treibt, ein bemerkenswertes Beispiel. Auch die Musik in »Chi soffre, speri« und in der »Tancia« ist einfach venetianisch, wie denn Melani im besonderen auch durch andere, Rolland und Gandolfi fremd gebliebene Werke, unter denen besonders »Il canciere di se medesimo« anzuführen wäre, sich ganz auf die Seite der Venezianer stellt, und zwar der frühesten Venezianer. Auf sie weisen zum Teil auch die stattlichen Chorszenen der »Tancia« hin. Das wirklich originelle Element dieser beiden komischen Opern liegt darin, daß der Text sich von der Antike abwendet. Die Handlung ist ganz aus dem Volksleben der Zeit genommen, auch die Personennamen sind modern italienisch. Damit weisen die Mazzocchi und Melani auf den »Amfiparnasso« des Orazio Vecchi zurück und auf die kommende Opera buffa der Neapolitaner voraus.

Aber keinesfalls beschränkt sich die von den neuen Stellen getane Arbeit auf die vermeintliche oder wirkliche Geburt der komischen Oper. Die Hauptkraft gilt überall der großen, mythologischen oder historischen Oper auf antiker Spur. Da haben wir in Rom einen nennenswerten Komponisten in Pietro Simone Agostini; seine Hauptwerke sind »L'Adalinda« und »Il Ratto delle Sabine«, ferner in Bernardo Sabbadini mit seiner »Ione« und seinem sehr lustigen Wiener Festspiel »Po, Imene und Citerea«. Endlich in Antonio Maria Abbatini. In dessen Hauptwerk: »Dal mal il bene« liegt wieder einmal, ähnlich wie in Luigi Rossis »Orfeo« ein Hauptparadigma der Liedoper vor: Lenora fordert ihre Freundin Marina zu einem Lied auf den Amor auf. Das wird gesungen, findet aber, weil zu melancholisch, keinen Beifall, und da schlägt Lenora ihr eigenes Lieder-

buch auf und schickt ein heiteres drein. Dann sind Ständchen eingelegt, darunter dreistimmige Madrigale, die mit Gitarrebegleitung hinter der Szene gesungen werden. Auch diese Oper kann für die komische Gattung in Anspruch genommen werden. Es ist die anspruchslose Komik der venetianischen Intermezzi. Der Tabarco, der Harlekin des Stückes, erschrickt allemal, wenn es an die Tür klopft, und in einer Szene sind gleich vier Personen in Todesangst um nichts. Wir hören da ein Quartett, wo alle Stimmen von Anfang bis Ende tremolieren. Auch in Rom also wurde für die Erheiterung der Massen gesorgt. Einer der höherstehenden römischen Opernkomponisten ist der aus der Geschichte der Sonate bekannte Bernardo Pasquini, seine Hauptopern sind: »La donna è fedele« und »Tirinte«.

Auch die Mittelitaliener Antonio Bertali, Perti, Pistocchi komponieren zunächst im venetianischen Stil weiter. Für die Wendung entscheidend wird allmählich Modena. Die hier einheimischen Komponisten Mazzi, Gianettini, Manera gehören noch vollständig zur alten Schule, aber mit Alessandro Stradella[1] meldet sich das Neue. Seine Stärke liegt im elegant Anmutigen. Sein »Oratio«, seine »Circe« zeigen aber daneben bemerkenswerte Anläufe zu größeren Formen geschlossenen Gesanges, und mit mehrstimmigen Schlußsätzen deutet er schon auf die Zeit der brillanten Ensembles hin. Auch seine »Accademia d'Amore« ist beiläufig zu beachten, an ihrer Ouvertüre läßt sich zum ersten Male im 17. Jahrhundert das Orchestercrescendo, dessen Entstehungszeit ja noch immer streitig ist, nachweisen. Bei den Gebrüdern Bononcini, dem M. A. Bononcini und dem Giovanni Bononcini, die beide aus Händels Lebensgeschichte allgemein bekannt sind, mischen sich nun die neuen Elemente schon reicher mit den alten. Da haben wir z. B. in Marc' Antonio Bononcinis »La conquista del velo d'oro« die Volkstümlichkeit im Instrumentalklang in neuer Nuance. Peleo singt eine große Arie mit Begleitung von Mandoline (Violinen mit Dämpfern dazu), in derselben Oper aber auch eine Abschiedsszene zwischen Medea und Giasone, deren melodischer Teil den gewöhnlichen Umfang überschreitet und dazu noch einen Ton für die leidenschaftliche Erregung anschlägt, der, ganz auf das Theatralische zugeschnitten, die wirkliche und mögliche Empfindung übertreibt. Von Giovanni Battista Bononcini hat sich namentlich der »Mario fugitivo« weit verbreitet, nicht bloß wegen der trefflichen Musik, sondern auch deshalb, weil die Zeit für die Helden, die vom Unglück betroffen sind, besondere Sympathien hatte. Für die Geschichte des Generalbaßspieles hat dieser »Mario« eine besondere Bedeutung. Die Arie des Icilio »So che isospetti« wird von Spinetten begleitet, diese Begleitung aber ist ausgeschrieben.

---

[1] Heinz Heß: Die Opern Alessandro Stradellas (Beihefte der IMG II, 3. 1906).

Weitere Neuerungen finden sich nun auch bei den Komponisten, deren Haupttätigkeit in Venedig liegt. Da tritt Carlo Pollarolo nicht als bedeutender Geist, aber als Förderer der Form hervor. Im »Rodrigo« schaltet er in die Melodien wirksam deklamierte Episoden ein, er führt mit seinen Violinen charakteristische Begleitungsmotive durch, in seiner »Genuinada« sind es während eines Duettes bei stockfinstrer Nacht unruhige Triolen zum Ausdruck der Verwirrung. Er macht häufigere Versuche in der sogenannten Bravourarie, im ausgeprägten Theaterstil also, und auf den Spuren des Giovanni Bononcini. Er bringt endlich gerne kleine Duette, wo die zweite Stimme plötzlich der ersten alles wörtlich nachsingt.

Dadurch, daß sie, was an neuen Versuchen sich zeigt und bewährt, zusammenfassen, sind Carlo Grossi, Domenico Gabrieli, Domenico Freschi und Carlo Pallavicini die Hauptrepräsentanten jener Endepoche der venetianischen Schule geworden. Der wenigst bedeutende unter ihnen ist Carlo Grossi, der reichste Pallavicini. Diese Männer haben die Opernkomposition wieder auf eine höhere Durchschnittsstufe hinaufgeführt und der Musik einen stärkeren dramatischen Charakter gegeben. Das war nur möglich unter Mithilfe der Dichter. Sie stellten den Komponisten neue Aufgaben: Naturschilderungen, Bilder aus Lebenskreisen, die bis dahin übergangen worden waren, das Kindertreiben z. B. Sie sagten sich von der Schablone des Szenenentwurfes los, stellten große Monologe an Punkte, wo sie bis dahin nicht üblich waren, belebten Gespräche und Verhandlungen durch reiche Einmischung der von den Venezianern ausschließlich musikalisch ausgenutzten Duette. Auf diesen Unterlagen war eine Musik möglich, die an reicherer Mannigfaltigkeit, dramatischer Wahrheit und Größe über die venetianische Vorlage hinausging. Sie wirklich geboten zu haben, ist das Verdienst des Pallavicinischen Kreises, die geschichtlichen Ehren hat Scarlatti geerntet.





Französische Oper[1]

Die französische Oper hat auffällig lange auf sich warten lassen. Wie zwischen Frankreich und Italien von jeher ein reger und rascher Musikverkehr bestanden hatte, so suchten die Franzosen auch mit den italienischen Anfängen der musikalischen Renaissance Schritt zu halten. Wie in Italien die Florentiner Hellenisten, so wirken in Frankreich die sogenannten Plejaden für die richtige, auf antike Vorbilder gestützte Verbindung von Musik und Poesie. Schon im Jahre 1369 gründet Karl IX. auf Veranlassung von Antoine Baif, dem Haupte jener Siebenmänner, eine »Académie de poésie et de musique«. Auch die italienischen Intermedien, die in der Chorzeit zuerst reichlichere Mengen von Musik aufs Theater brachten, wurden schon unter Katharina von Medici nach Frankreich verpflanzt und nachgebildet. Es ist ganz undenkbar, daß dem französischen Hofe und den höfischen Kreisen die Oper lange unbekannt geblieben sein soll. Denn Peris »Euridice« war zur Vermählung der Maria von Medici mit dem König von Frankreich komponiert worden, Rinuccini aber begleitet die junge Königin in die neue Heimat und bleibt drei Jahre lang in Frank-

[1] »Recueil général des opéras représentées par l'Académie Royale de musique depuis son établissement« (Paris 1703—1745), »Histoire du théâtre de l'Académie Royale de musique en France« (Paris 1750), »Histoire de l'Opéra Bouffon« (Paris 1760), »Histoire de l'Opéra comique« (Paris 1769), Castil-Blaze: »L'Opéra en France« (Paris 1826), derselbe: »Théâtres lyriques de Paris«; »L'Académie Royale de musique de 1645—1855« (Paris 1855), »L'Opéra Italien de 1548 à 1856« (Paris 1856), L. Celler: »Les origines de l'Opéra et le ballet de la Reine« (Paris 1868), A. Du-Casse: »Histoire anecdotique de l'ancien théâtre en France« (Paris 1864), G. Chouquet: »Histoire de la musique dramatique en France« (Paris 1873), Ed. Grégoir: »Des gloires de l'Opéra et la musique à Paris«, 1. Bd. 1878, 2. u. 3. Bd. 1881 (Brüssel, Antwerpen), H. Prunières: »L'opéra italien en France avant Lulli« (Paris 1913), Ch. Nuitter und E. Thoinan: »Les origines de l'Opéra française« (Paris 1886), J. Ecorcheville: »De Lulli à Rameau 1690—1730« (Paris 1906), L. de la Laurencie: »Lulli« (Paris 1911).

reich. Trotzdem finden sich keine öffentlichen Spuren des italienischen Musikdramas in Frankreich, die ganze Florentiner Choroper bleibt für die Franzosen tot. Erst von den Venezianern nehmen sie Notiz. Am 14. (24.) Dezember 1645 führen italienische Komödianten im Palais Bourbon die »Finta pazza« von Sacrati auf. Man kann aber diese Aufführung nicht für voll rechnen. Denn erstens war das Rezitativ durch gesprochenen Dialog ersetzt, zweitens ist die »Finta pazza« kein zusammenhängendes Drama, sondern ein loses Gemisch szenischer Bilder mit derselben Hauptperson, also ungeeignet zur Vertretung der italienischen Oper[1]. Signora Bertholezzi, die die Finta pazza sang, eine talentvolle Sängerin, gefiel, den meisten Beifall fand ein Ballett von Affen, Bären, Straußen und Papageien. Im ganzen war der Erfolg nur sehr mäßig. Am 5. März 1647 folgte dann der »Orfeo« des Luigi Rossi. Über seine Aufnahme haben wir einen Bericht in »Les Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre« des Jesuitenpaters Menestrier von 1682. Dieser nennt und lobt von den Sängern nur einen Tenoristen Atto, vom Komponisten ist kein Wort gesagt. Die Neuheit und die Pracht der Maschinerien und Szenerie scheint die Hauptsache für die Zuhörer gewesen zu sein. Auf diesem Gebiete brachte das Musikdrama auch den Franzosen ungeahnte Wunder. Am 22. November 1660 wird dann im großen Saale des Louvre in Paris Cavallis »Xerxe« aufgeführt, aber mit vollständigem Mißerfolg. Die Berichterstatter führen ihn vor allem auf die Länge der Vorstellung zurück. Sie dauerte neun Stunden. Trotzdem wurde im Jahre 1662 eine zweite Oper Cavallis in Paris aufgeführt, sein »Ercole amante«, zur Hochzeit Ludwigs XIV. komponiert. Wieder ohne Erfolg. Damit sind die Versuche, das italienische Musikdrama originalgetreu nach Frankreich zu verpflanzen, im großen ganzen zu Ende. Immer wieder hat die französische Oper bei den Italienern angelehnt, unter ihrem Einfluß und unter dem anderer Ausländer wichtige Wendungen ihrer Entwicklung vollzogen. Aber die lange Fremdherrschaft, die Deutschland ertragen mußte, blieb ihr erspart, einige Jahrzehnte nach der ersten Bekanntschaft mit der neuen Kunst stellt sie sich auf eigene Füße.

Der Dichter Pierre Perrin und der Komponist Robert Cambert sind die Männer, die zuerst eine französische Nationaloper versucht haben. Im Jahre 1659 führten sie auf dem Schlosse zu Issy bei Herrn de la Haye ein Pastorale auf. Über den Inhalt des Stückes ist nichts bekannt, wir erfahren nur, daß merkwürdigerweise keine Tänze, aber viele Instrumentalstücke, darunter auch ein Flötenkonzert, darin vorkamen, daß die Schwestern Sercamanan durch ihre schönen Stimmen Aufsehen machten. Es scheint den italienischen Mustern mit Einmischung französischer Elemente nachgebildet gewesen zu sein, gefiel

---

[1] A. de Léreis: »Dictionnaire portatif des théâtres« 1754, Edouard Grégoir, a. a. O. 1. Bd., S. 37 ff.

sehr und wurde als »Pastorale von Issy« zu Vincennes vor der Hofgesellschaft oftmals wiederholt. Das Gedicht ist in die Werke des Perrin aufgenommen, und da als »Première comédie française en musique« bezeichnet worden. Dem Cambert brachte der Erfolg im Jahre 1666 die Ernennung zum Musikintendanten der Königin Anna von Österreich ein, 1669 aber verlieh Ludwig XIV. Perrin und Cambert gemeinsam die Konzession zur Eröffnung eines öffentlichen Opernhauses in Paris, der sogenannten Académie Royale de Musique, die ohne Unterbrechung und unter verschiedenen Namen bis heute der Hauptsitz der Oper in Frankreich geblieben ist. Niemand außer Perrin und Cambert durfte in Paris und Frankreich Opern aufführen. Am 19. März 1671 wurde die Académie eingeweiht mit einer Oper »Pomone«, zu der wieder Perrin den Text, Cambert die Musik geschrieben hatte. Acht Monate hindurch zog diese erste öffentlich aufgeführte französische Oper immer wieder die Menge ins Haus. Jedoch ernteten die beiden Künstler von den Früchten des einträglichen Monopols so gut wie nichts. Perrin war ein sehr eitler und schlechter Dichter, aber noch unglücklicher als Geschäftsmann. Er hat nicht einmal der Aufführung der »Pomone« beiwohnen können. An jenem 19. März saß er bereits im Schuldgefängnis, das er Jahrzehnte hindurch immer nur auf kurze Galgenfristen verlassen konnte. Cambert mußte sich daher für weitere Arbeit einen neuen Dichter suchen. Er fand ihn in Gilbert; der schrieb den Text zu einer zweiten Oper »Les peines et les plaisirs de l'amour«, die mit Camberts Musik am 3. April 1672 aufgeführt wurde.[1] Da hatte auch für Cambert die Abschiedsstunde geschlagen. Weil durch die Mißwirtschaft des Perrin der ganze Bestand der Oper gefährdet war, nahm Ludwig XIV. das Privileg den ersten Besitzern wieder weg und verlieh es stärkeren Händen, denen des Jean Baptiste Lully. Perrin verschwindet aus der Öffentlichkeit, Cambert geht nach England.

Der Übergang des Privilegs von Perrin und Cambert auf Lully ist seit alter Zeit zu Lullys Ungunsten gedeutet worden. Von jeher haben die Franzosen nur mit gemischten Gefühlen auf die Verdienste gesehen, die sich immer wieder Ausländer um die französische Oper erworben haben — es ist ja eine lange Reihe: Lully, Gluck, Piccinni, Sacchini, Spontini, Cherubini, Meyerbeer. In dieser Stimmung ist besonders Lully oft verkleinert, als bloßer gewöhnlicher Intrigant hingestellt, sogar als Künstler herabgesetzt worden[2], in neuerer Zeit wieder sehr keck und tendenziös von Weckerlin und Pougin[3]. Da

---

[1] Neudruck in »Chefs-d'œuvre classiques de l'Opéra français«.

[2] 1688. Lettre de Clément Marot (Senesay) . . . . touchant ce qui s'est passé à l'arrivé de J. B. de L. aux Champs Elysées.

[3] Weckerlin im Vorwort der Neuausgabe (Paris 1881). — Pougin in »Les vrais Créateurs de l'Opéra français, Perrin et Cambert«. 1881.

ist es denn ein Verdienst der Arbeit von Nuitter und Thoinan, den wahren Sachverhalt endgültig aufgeklärt zu haben. Die Verfasser lassen einfach die gerichtlichen Akten sprechen.

Diese äußere Geschichte der Entstehung der französischen Oper enthüllt die Ursachen, aus denen sich das Musikdrama in Frankreich so langsam einbürgerte, nur zum Teil. Ohne Zweifel bildete der bigotte Ludwig XIII., unter dem alle weltliche Kunst daniederlag, das Haupthindernis. Der Regierungsantritt Ludwigs XIV. war der Wendepunkt. Mit ihm bekam Mazarin, der schon als französischer Gesandter in Rom unter die Mäzene der italienischen Oper gehört hatte, freie Hand. Er war es, der die Sacrati, Rossi und Cavalli nach Paris rief, der auch die Versuche Perrins und Camberts und der andern eingeborenen Talente förderte und das Musikdrama Frankreichs unter einen mächtigen, königlichen Schutz brachte.

Die Aufnahme aber, die die italienische Oper in Paris fand, zeigt, daß sie auf tiefere, innere Hindernisse stieß. In den Werken Cavallis hatten die Pariser das beste kennen gelernt, was das italienische Musikdrama zu bieten hatte. Lehnten sie sie dennoch und zwar mit dem Bemerken ab, es seien Klosterlieder, so läßt sich das nur zum Teil mit Unkenntnis der italienischen Sprache erklären und entschuldigen. Denn die edle Melancholie Cavallis spricht aus den Tönen auch zu denen, die die einzelnen Worte nicht verstehen. Das italienische Musikdrama mutete den Franzosen nicht bloß eine fremde Sprache zu und verletzte ihr Selbstgefühl, ihre Eitelkeit, es stellte sie in eine fremde Welt, in der sie sich nicht zurecht zu finden wußten, für die sie nicht geschult und erzogen waren. Die Italiener waren von der Sehnsucht nach einer seelenvollen, das Innere des Gemüts lebenswahr widerspiegelnden Musik zur Oper gekommen. Die Erfindung eines Sologesanges, der potenzierte Sprache sein wollte, hatte die Einführung des Musikdramas veranlaßt; erst mit der Monodie hatten sie eine Theatermusik erhalten, die die Gebildeten gelten ließen. Von diesem Sologesang hatten die Franzosen sehr wenig erfahren, selbst seine technische Seite war ihnen so fremd geblieben, daß Cambert für seine ersten Aufführungen in Paris kein Personal fand und sich geeignete Leute aus dem Languedoc holen und notdürftig zurichten mußte. Der französische Boden war für die Lebensbedingungen der italienischen Opernmusik nicht vorbereitet. Auf der andern Seite waren die Franzosen über die dichterische Stufe, auf der die Florentiner und venezianischen Librettisten standen, längst hinaus. Wenn Perrin und Cambert mit Nachbildungen des Pastorale kamen, in denen wie in »Pomone« weitläufig über Äpfel und Artischocken gehandelt wird, in denen wie in »Les peines et les plaisirs de l'amour« Götter und Göttinnen die Sprache von Knechten und Mägden führen, so begingen sie einen argen Anachronismus.

Was wir von Camberts Opern noch besitzen[1], zeigt einen begabten und in den Künsten der Niederländischen Schule geübten Musiker und läßt es verstehen, daß seine Werke in England beliebt geworden sind. Auch in Deutschland tauchen sie noch ein Menschenalter nach ihrer Entstehung auf. Eine französische Truppe bringt im Jahre 1700 von Metz und Straßburg aus »Pomone« und »Les Peines« nach Frankfurt; auch Wien hat sie noch später kennen gelernt. Wenn man aber, wie Weckerlin das tut, Cambert als Komponist über Lully stellt, so ist das eine verfehlte Ehrenrettung. Camberts Arbeiten waren im Grunde italienische Opern in französischer Sprache, erst Lully bildete eine wirkliche französische Oper aus, eine Oper, die in Dichtung und Musik mit nationalen Mitteln und Neigungen rechnet, die die Vorzüge und Mängel der einheimischen Kunst widerspiegelt.

Rinuccini durfte mit seinem Musikpastorale sich für einen Reformator der italienischen Bühne halten. Frankreich bedurfte einer solchen Reform nicht erst, sie war durch Corneille bereits so weit vollzogen, daß die Franzosen das beste Theater von ganz Europa zu haben glaubten. Der Anschluß an Corneilles Tragödie war für die französische Oper unvermeidlich. Lully sicherte sich daher für die Dichtung einen Vertreter der Schule Corneilles: Philipp von Quinault. Quinaults »Kokette Mutter« ist noch im Jahre 1767 in Hamburg aufgeführt und von Lessing als eine der besten französischen Komödien des 17. Jahrhunderts anerkannt worden[2]. Seine Tragödien, insbesondere die beste, »Astrate«, waren von Boileau verspottet worden[3]; anders scheint sie Lully beurteilt zu haben. Er führte den grollenden Dichter der Bühne wieder zu und brachte für seine regelmäßige Mitarbeit Opfer[4]. Das Musikdrama braucht kein poetisches Genie, aber eine Kraft, die eine Handlung normal und geschmackvoll der Natur der Musik anzupassen versteht. Diese Fähigkeiten besaß Quinault mehr als ausreichend, und im guten Willen, der Musik entgegenzukommen, ging er fast über das Notwendige hinaus. Uns ist schon Corneilles Rhetorik zu gespreizt und hochtrabend, Quinault überladet der Musik zuliebe seinen Dialog noch viel mehr mit Sentenzen und pathetischen Gemeinplätzen. Noch in einem zweiten Punkte unterscheidet sich seine Operndichtung von der Tragödie Corneilles: sie prägt den höfischen Charakter viel deutlicher aus, oft bis zum Unangenehmen in den Prologen. Das kam daher, daß die Oper das besondere Schoßkind Ludwigs XIV. war. Er hatte Perrin und Cambert gefördert, Lully an seinen Platz gebracht[5]. Ihm

---

[1] British Museum, Conservatoire de Paris (Blackwells Ausgabe).

[2] Lessing: »Hamburgische Dramaturgie«, Vierzehntes Stück.

[3] Boileau: »Ars poetica« 1672.

[4] Quinault bezog vom Komponisten für jedes Opernbuch 4000, vom Könige 2000 Francs.

[5] Louis als Komponist siehe Grégoir I. 115.

haben wir es noch heute zu danken, daß die französischen Opern von Lully ab vollständig erhalten worden sind. Er verfügte, daß alle Werke, die an der Académie Royale zu Gehör kamen, sofort und in zahlreichen Exemplaren gedruckt wurden. Ein Teil der stattlichen Partituren wurde den Komponisten zum Verkauf überlassen, bis ans 19. Jahrhundert heran waren darum die meisten französischen Komponisten auch Musikalienhändler. Ein reichlicher Teil der gedruckten Partituren wurde aber von vornherein für die Bibliotheken abgesondert. Von Verlegenheit um das wichtigste Quellenmaterial ist daher für die Geschichte der französischen Oper keine Rede. Die französischen Opernpartituren verbreiteten sich über die ganze Welt und sind noch heute überall, auch in solchen Bibliotheken zu finden, die eine musikalische Abteilung nur nebenher pflegen. Ludwig XIV. wohnte den Opernaufführungen, wenn er konnte, persönlich bei, der Plan jedes neuen Werkes wurde ihm zuerst unterbreitet. Kein Wunder, daß sich der Dichter für so viel Gunst in seiner Dichtung unaufhörlich verbeugte. Schon in Camberts »Les Peines usw.« singt Venus im Prolog: »Louis est le plus grand des rois«. In Quinaults Dichtungen steht der »Roi Soleil« für alle Helden Modell. In den Prologen ist er, ohne mitzuspielen, die, meistens mit einem bloßen »Lui« angeführte Hauptperson, der mit Kunst oder Gewalt gehuldigt wird. In »Roland« geschiehts mit einem Vergleich zwischen Karl dem Großen und Ludwig dem Vierzehnten, in »Armide« heißt es: »Nur Louis Güte und Größe ermöglicht es, daß wir heute die Geschichte von Renaud und Armida erfahren«, in Campras »Aréthuse« singt der Dichter: »Möge Ludwig noch tausendmal den Frühling sehen, möge er auf immer die Macht der Götter teilen, sie regieren den Himmel, er aber beherrscht die Erde.« So wurde denn auch die Oper, und noch mehr als das übrige Theater, den Franzosen sofort politisch näher gebracht.

Gehen so im höfischen und im Sentenzenstil Quinaults Dichtungen über die Geschmackslinie der Corneilleschen Tragödie hinweg, in allen übrigen Punkten schließen sie sich ihr an. Auch in ihnen setzen ausschließlich Heroentum und Frauenliebe das dramatische Werk in Bewegung.

In der Heldengeschichte sucht Quinault seine Stoffe, die Mythologie, die alte Geschichte, das Epos des Mittelalters und der Renaissancezeit sind seine Quellen; Bacchus, Kadmus, Alceste, Theseus, Atys, Proserpina, Perseus, Phaeton, Amadis, Roland, Armide die Hauptgestalten und die Titel seiner besten Opernbücher. Zierlichkeit und Klarheit des Stils, Natürlichkeit und leichter Fluß der Sprache, Mannigfaltigkeit und Wohlklang der Verse, Feinheit der Empfindung zeichnen alle seine Werke aus, und mit diesen Eigenschaften ist er vor allem ein Meister in der Schilderung der Liebe. Ihre schmerzlich süßen Klagen, ihr erstes Entzücken, die Szenen, in denen Zweifel, Vorwürfe und Bitten, Hoffnung und Argwohn wechseln, hat niemand

besser wiedergegeben als Quinault. Seine »Isis« enthält in den ersten Szenen, wo sich Hierax über die Nymphe Io beklagt, Muster für die Darstellung der Unruhe eines verliebten Herzens. Im fünften Akte des »Atys« sind die Verse, wo sich der Held für den Mörder der Sangaris hält, ein weiteres Beispiel für Quinaults Begabung als Dichter der Liebe. Aber die Liebe und Verliebtheit, für die auch die Italiener alles nötige Dichtertalent besaßen, war nicht Quinaults einzige Stärke. Die Verse, in denen in der »Alceste« die Gefährten des Pluto von Tod und Leben sprechen, die Anrede des Herkules an den Herrscher der Unterwelt, in der »Proserpina« das Dankgebet nach der Niederlage der Giganten, die Grausamkeit der Medusa zeigen einen Dichter, der der Erhabenheit der Alten nachstrebt. Quinaults ganze Bedeutung wird aber nur dann klar, wenn man ihn mit den gleichzeitigen venezianischen Librettisten vergleicht. Mit ihnen teilt er das Stoffgebiet. Aber wie ganz anders führt er die Fabeln! Dort ein Wirrwarr in der Entwicklung, Blindheit gegenüber den großen Ideen, Motiven und Charakteren, eine plebejische Mischung von Ernst und Posse! Auch Quinault wendet gelegentlich einmal einen ganzen Akt hindurch den Blick von den Hauptpersonen hinweg auf das Treiben von Nebenfiguren, wie das kein Dramatiker des Kontrastes und des Ausruhens wegen ganz vermeiden kann. Aber auch in solchen Episoden bleibt er würdig, und er bringt sie selten und ausnahmsweise. Die Größe der Leidenschaften lebt sich in seinen Helden und in ihren Hauptszenen nie völlig aus, er überläßt der Musik da häufig mehr als erlaubt ist; in den Entscheidungsstunden deutet er den Seelenkampf nur an und führt ihn nicht mit der Härte aus, die tragisch wirkt. Aber auch in diesen Mängeln ist er der Vertreter des literarischen Geschmackes seiner Nation. Die Zucht der Akademie beengt seinen Schwung, wie sie es auch bei seinen größeren Landsleuten tut, sie behütet ihn aber auch vor Geschmacklosigkeit. Es steht hinter den Quinaultschen Operndichtungen eine den Italienern überlegene Bildung, ein vornehmer dramatischer Sinn. Sein eigenes, individuelles Talent spricht am klarsten aus der Folge der Szenen, aus der Führung der Handlung. Da haben wir einen reichen Wechsel eindringlicher Bilder und doch vollendete Harmonie; und alle diese Bilder sind vortrefflich musikalisch gewählt, und zwar mit feinem Verständnis für das, was die französische Musik in Quinaults Zeit konnte. Doch aber stört uns manche Wendung darin schon beim bloßen Lesen, noch mehr, wenn wir sie mit der Musik hören. Weniger stark und in anderer, gesitteterer Art als bei den Italienern, aber immer noch zuviel, fühlen wir uns auch bei Quinault von Nebensachen aufgehalten: die Massen mischen sich zu sehr in die Handlung.

Das erklärt sich daraus, daß Lully außer an die Tragödie Corneilles mit der Oper noch an ein zweites Stück altfranzösischer Kunst anzuknüpfen hatte, an das französische Ballett. Die Franzosen

sind noch heute die ersten Tanzmeister und Choreographen, der Tanz hat bei ihnen mehr als bei andern Völkern auch in der neueren Kulturentwicklung sich in seiner antiken und naturmenschlichen Bedeutung behauptet, und die französische Musik hat, wie sich jedermann durch die einfachsten Katalogstudien überzeugen kann, von früher Zeit ab einen Schatz von Charaktertänzen und Tanzliedern ausgebildet, wie sie keine zweite Nation besitzt. Dieser Schatz kam zu seiner ersten und höchsten Geltung von dem Augenblick ab, wo die Franzosen durch Katharina von Medici mit den italienischen Intermedien bekannt wurden. Die Italiener ließen über den Sologesang die Intermedien allmählich fallen, den Franzosen aber wuchsen ihre Balletts, die jenen nachgebildet wurden, schnell ans Herz. Seit dem oft zitierten »Ballet-comique de la reine«[1] vom Jahre 1581, das Balthazar de Beaujoyeux zum Verfasser hat, stand die Gattung fest in der öffentlichen Gunst. Je weiter wir ins 17. Jahrhundert kommen, desto größer wird ihre Zahl; ja beim Eindringen der italienischen Oper wächst sie demonstrativ. Wie Wagner noch im »Tannhäuser« für die Pariser ein Ballett einlegen mußte, so war es zweihundert Jahre früher Cavalli ähnlich ergangen: nur mit französischen Tanzszenen durchschossen konnten sein »Serse« und »Ercole« aufgeführt werden. Auch Molières Lustspiele wurden mit Balletts versehen. Der König und die Königin, Prinzessinnen und Hofstaat wirkten mit besonderem Vergnügen in solchen Balletts mit, und Lully verdankte sein Glück seinen Leistungen als Ballettkomponist und als Tänzer. So lag es ihm nahe genug, in der neuen französischen Oper vor allem für das Recht des Ballets zu sorgen. Zahlreichen glaubwürdigen Berichten nach[2] war es sein erstes, im Plan der Quinaultschen Dichtungen, sobald sie vom König zurück waren, nach den Stellen zu suchen, wo sich Ballettszenen schickten. An ihnen hing der äußere Erfolg der Oper in erster Linie, der Dichter mußte sie sich gefallen lassen, der Komponist setzte bei ihnen mit der Arbeit ein, bei Lully wenigstens kam der eigentliche dramatische Teil zeitlich erst hinterher.

Dichterisch ist der französischen Oper diese Verbindung mit dem Ballett überall anzumerken. Von ihr hat sie den Reichtum an Festen, an Aufzügen und Idyllen, den eigenen Apparat von guten und bösen Geistern, von Genien und Dämonen, Priestern und Priesterinnen, Schäfern und Schäferinnen, der sich bis ans Ende des 18. Jahrhunderts durch alle Aufklärung und Nüchternheit behauptet hat. Diese Verbindung ist der französischen Oper ein Schmuck und ein Reiz, durch sie sind die Franzosen die Schöpfer der romantischen Oper, sind Meister in der musikalischen Belebung äußerer Szenerie geworden. Auf diesem Gebiete versuchten alle neues hinzuzutragen,

---

[1] Neudruck in den Chefs-d'œuvre classiques de l'Opéra français.
[2] Von den deutschen sind die Matthesons hervorzuheben!

und die französische Oper wurde ein immer ergiebigeres Feld für Tonmalereien, intime wie gewaltige. Aber das Ballett hat der französischen Oper auch viel geschadet, zunächst dichterisch. Zum Wortgepränge, das der Corneilleschen Tragödie entstammt, kommt das Schaugepränge des Balletts und dadurch eine Konkurrenz des glänzend Nichtigen mit dem dramatisch Wichtigen. Die geringeren Musiker sind dadurch sehr häufig in eine äußerliche Richtung gedrängt und von der Hauptaufgabe der dramatischen Musik, der naturwahren Wiedergabe bedeutender Seelenzustände, abgelenkt worden. Es hat lange gedauert, bis die französische Oper zu einem Ausgleich zwischen Ballett und Musikdrama gekommen ist; im Auslande vermochte sie trotz aller Schwärmerei für französische Kultur nicht Fuß zu fassen. Die italienische Oper blieb ihr auch mit ihren Verirrungen, mit ihrer Einseitigkeit und Entartung in der Wirkung aufs Gemüt, an tragischer Kraft lange überlegen.

Und doch waren die Franzosen vor den Italienern außer durch die geschmackvolleren Dichtungen auch rein musikalisch im Vorteil. Es standen ihnen reichere musikalische Mittel zur Verfügung: Sologesang, Chorgesang und selbständige Instrumentalmusik. Die italienische Oper war reine Solooper geworden, setzte den Komponisten auf ein geringes Maß musikalisch sinnlicher Wirkungen, und zwang ihn dem romantischen Teile der Handlung gegenüber nahezu zur Askese. Wenn bei den Italienern ein siegreicher Feldherr mit seinen Scharen triumphierend über die Bühne zieht, nimmt die Musik davon keine Notiz. Die Komponisten der venezianischen Schule schreiben in solchen Fällen in der Regel ein einfaches »si suona la tromba« hin — bei Händel heißt's: »a flourish« — und überlassen das Nähere dem Ermessen der Orchestermusiker. Dem französischen Komponisten gibt ein solcher Vorgang Gelegenheit, sich und sein Publikum durch einen Blick vom Inneren aufs Äußere zu erfrischen, durch ein dazwischen geschobenes Instrumentalgemälde die Macht des Gesanges neu zu beleben. Was die Franzosen aber durch die Beibehaltung des Chores vor den Italienern voraus haben konnten, das war durch die Werke der Florentiner bereits geschichtlich festgestellt. Es galt für die französischen Komponisten nur, den ihnen zugewiesenen Reichtum weise zu verwalten, die nationalen Traditionen mit den Forderungen des Musikdramas in Einklang zu bringen und das Publikum für eine richtige Kunst zu erziehen. Ihre Hauptaufgabe war der Ausgleich zwischen Ballett und Drama. Sie verlangte überlegenes musikalisches Talent, noch mehr aber unabhängigen Charakter. Wenn diese Aufgabe nur langsam und mit vielen Schwierigkeiten gelöst wurde, so spielte auch da eine französische Nationaleigentümlichkeit, die unbedingte Hingabe an gefeierte Autoritäten, die Gewohnheit, auf anerkannte Meister und die Gesetze, die sie gegeben, ein für allemal zu schwören, stark mit. Diese Autorität war in der französischen Oper Lully.

Lullys 19 Opern[1], die im Jahre 1672 mit »Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus« einsetzen, 1687 mit »Acis et Galatée« schließen, gehören zur Gattung der Choroper und halten in ihr ungefähr die Stufe ein, die die Florentiner Schule bei den letzten römischen Vertretern erreicht; jedoch mit Abweichungen, die teils auf nationale französische Traditionen, teils auf die Individualität Lullys zurückgehen.

Von den Italienern weicht Lully zunächst mit seinem Orchester ab. Das ist weit reicher als das der Venezianer, es ist kurz gesagt bereits das moderne Orchester mit Violinen, Holzbläsern, Trompeten, Hörnern und Pauken, die alte Zeit wirkt nur noch in den Cembalis, Harfen und verwandten Akkordinstrumenten mit.

Die hohe, heutige Violine ist in Frankreich heimisch; als sie Monteverdi in seinem »Orfeo« zum ersten Male verwendete, bezeichnete er sie als »Violino piccolo alla Francese.« Noch unter Ludwig XIII. wurde in der Hofmusik ein besonderes Violinenorchester errichtet, die 24 Mann starke »grande bande des violons«, oder »les vingt-quatre violons du roi«. Sie spielten bei allen Bällen am Hofe, zu Neujahr, am 1. Mai, am St. Ludwigstag (25. August), und so oft der König von Fontainebleau oder von einer Reise in die Residenz zurückkehrte, konzertierten die Violons am Hofe. Ludwig XIV. setzte dieser »grande bande« noch eine »petite bande« zur Seite, die in der Stärke von 16 Mann, von Lully geleitet, zu dem engeren Musikdienst des Königs befohlen wurde und ihn auf Reisen begleiteten. Es war natürlich, daß Lully diese Institute für seine Opern benutzte. So sehen wir denn die Violinen viel reicher in Tätigkeit als bei den Venezianern, aber auch in einem andern Stil verwendet. Dort spielen sie als Quartett von Solostimmen, bei Lully in der Regel nur im zweistimmigen Satz, Oberstimme und Baß, die Harmonie und die Mittelstimmen bleiben den Akkordinstrumenten überlassen. Dagegen sind bei Lully die Streicherstimmen nicht solistisch, sondern chorweise und stark besetzt. Der volle Chor wechselt zuweilen mit kleinen Gruppen, aber für gewöhnlich spielen sämtliche Violinen im unisono, so daß die Melodie im vollsten Klang hervortritt. Noch bei Händel und Bach ist dieses Lullysche Unisono der ersten und zweiten Geigen in den Arien sehr häufig. Wir haben also hier sichtbar in dem Lullyschen Orchester koloristische Absichten, Wirkungen durch das sinnliche Klangelement vor uns. Sie beschränken sich nicht auf diesen einen Fall, sondern die Mannigfaltigkeit der Farbengebung gehört zur Methode der Lullyschen Instrumentalkomposition, ist durch ihn ein Vorzug des französischen Orchesters geworden, der dem Ausland bald ins Auge fiel. Er führte ihn zunächst mit den Violinen weiter durch.

---

[1] Im Neudruck liegen vor: Thésée, Phaëton, Psyché, Cadmos et Hermione, Alceste, Bellérophon, Isis, Persée, Atys, Proserpine, Armide (in Chefs-d'œuvre classiques de l'Opéra français).

In Fugen, in den Episoden, längeren Tanzsätzen nimmt er seine Violinen in drei Reihen auseinander, im letzteren Falle gewöhnlich in hoher Lage, so daß diese Stellen aus dem Ganzen hell herausleuchten. Zu weiteren Kombinationen hat er die Holzblasinstrumente an der Hand, immer Flöten und Oboen. Sie wechseln mit den Streichinstrumenten, am häufigsten spielen sie Neben- und Zwischensätze zu drei Stimmen, Trios, bei denen entweder das Fagott den Baß nimmt, oder aber der Gesamtchor der Violinen spielt die Unterstimme, Mittel- und Oberstimme werden den Flöten oder Oboen gegeben. Dieses gemischte Trio fand den Beifall der Zeit; eine der stattlichsten Nachahmungen bringt S. Bach im »Et Resurrexit« der H moll-Messe [1]. Die Trompete Lullys bleibt wie bei den Venezianern auf kriegerische Szenen beschränkt, und immer sind die Blasinstrumente, Holz wie Messing, melodisch verwendet, niemals wie in unserer hierin barbarischen Zeit als Füllstimmen.

Zu dieser Ausbildung eines farbenreicheren Orchesters hat die Natur der französischen Oper, ihr durch den Balletteinfluß bedingter starker Verbrauch an selbständiger Instrumentalmusik den Anlaß gegeben. Die Mehrzahl dieser Instrumentalsätze sind Tänze. Nur zuweilen erscheinen sie idealisiert, ins Bereich vollerer Kunst gehoben. Die Hauptmasse besteht aus getreuer Nachbildung volkstümlicher Musik, ja einzelne, die eine längere Form durch naive, unaufhörliche Wiederholung eines einfachen Themas entwickeln, könnten direkt aus dem primitiv Provenzalischen, aus dem Skandinavischen, Slavischen und aus den Quellen stammen, aus denen heute noch die Bizet, Grieg und Dvořák geschöpft haben. Über den Reichtum an Arten und Formen, den die Lullysche Oper auf diesem Gebiete birgt, ist die gegenwärtige Musikwelt durch die Couperin und Muffat unterrichtet, die ganze Klavier- und Orchestermusik des 17. Jahrhunderts, auch noch die Suite Bachs und Händels zeigt Lullys Spuren. In den wenigen Fällen, wo Lully Ballettsätze breiter ausführt, bedient er sich des in seiner Zeit üblichen Hauptmittels der Formenvergrößerung: der Variation, und in dieser instrumentalen Variationenkunst hat er Meisterstücke von bleibendem Wert geliefert, sie war das beste Feld für seine Begabung. Kompositionen wie die Passacaglia im fünften Akt der »Armide« haben wir in der Umgebung Lullys wohl nur wenige. Geschichtlich hat die Orchestermusik der Lullyschen Oper am nachhaltigsten durch die Sinfonien gewirkt, mit denen er die Dramen eröffnet. Sie tragen bereits den Namen Ouvertüre, und tatsächlich ist aus ihnen die moderne Ouvertüre hervorgegangen. Bei Lully besteht sie aus drei Teilen, die ohne Pause zusammenhängen. Der erste ist langsam und feierlich, der zweite bewegt, in der Regel fugiert, der dritte wieder im Charakter des ersten gehalten. Das

---

[1] Vergleiche Henri Lavoix: »Histoire de l'instrumentation« (1878).

Ganze weist selten auf ein bestimmtes einzelnes Stück hin, wie das bei den Venezianern üblich ist, sondern deutet nur in erster Linie die Würde einer Opernvorstellung als Hoffest, die Gegenwart der Majestät, in zweiter das verwickelte und phantastische Treiben der Bühnenwelt an. Doch gestattet das Schema der Lullyschen Ouvertüre sehr wohl auf die Handlung und ihre Hauptcharaktere einzugehen, wie Händel, Rameau und Gluck bewiesen haben. Es hat sich daher für die Ouvertüre bis auf die Gegenwart behauptet; nur der dritte Satz ist seit der Mitte des 18. Jahrhunderts gefallen.

Im Gesangteil der Lullyschen Oper tritt das Rezitativ auffällig zurück. Es fehlt in vielen Szenen vollständig und wird auch da, wo es Lully nicht umgehen kann, immer nur sparsam und vorsichtig verwendet. Fast bilden auch im Dialog die Takte mit deklamierenden Singstimmen und ruhigem Baß Oasen. Selbst in den Erzählungen traut Lully dem Rezitativ nur wenig, benutzt jeden Stich ins Lyrische, um in geregelten rhythmischen Gesang umzulenken und hat ersichtlich den Dichter veranlaßt, ihm fortwährend Gelegenheit zum Abschweifen zu geben. Und doch versteht Lully, wenn auch kein hervorragendes, so doch ein ganz korrektes und gutes Rezitativ zu schreiben; ja die besten Stellen in seinen Opern, die dramatisch lebendig empfundenen sind in der Mehrzahl Rezitativstellen. Wenn er trotzdem die natürlichste Form des dramatischen Singens nur als Ausnahme gebraucht, so beugte er sich der Tatsache, daß in Frankreich der tedio del recitativo noch stärker herrschte als in Venedig. Die Berichte und Kritiken aus Lullys und der ihm folgenden Zeit lassen ahnen, daß diese Abneigung zum Teil auf der Unfähigkeit der französischen Sänger beruhte. Das Rezitativ ist der Prüfstein für die Intelligenz und den Geist des Sängers. Man sieht aber aus den geschlossenen Gesängen, daß Lully und seine Nachfolger auf sehr geringes Material angewiesen waren. Lahaye (in »Réflexions sur l'opéra«) hebt die Lullyschen Sängerinnen, insbesondere die La Rochois und die Tournet, sehr hoch. Nach den Partien, die für sie geschrieben worden sind, waren sie aber schwach.

Mit Ausnahme des »Theseus« gehen die rhythmischen Forderungen der Lullyschen Sätze und Sätzchen nicht über das im Tanz und Ballett Übliche hinaus: möglichst einerlei Notenwerte, lange Reihen von Vierteln, hier und da durch Achtel abgelöst, punktierte Rhythmen beliebt, lange Noten in der Regel nur auf Reimsilben; Figuren, Melismen sind Ausnahmen. Lully ist kein schlechter, zuweilen sogar ein feiner und kühner Melodiker, aber die Rhythmik unterstützt seine gute Linienführung nicht, sie ist geringen Sängern angepaßt. Hier hätte es für den Komponisten gegolten zu erziehen und Aufgaben zu stellen. Lully beugte sich. Die Monotonie der Bewegung schien den Franzosen durch Corneille, durchs Ballett geheiligt, die italienischen Muster hatten nur schwach gewirkt. Wenn Fétis behauptet, Lullys Arien seien ersichtlich dem Cavalli nachgebildet, so miß-

braucht er den Namen Cavalli. Das einzige italienische Vorbild, das sich in Lullys Sologesang nachweisen läßt, ist wieder Monteverdis »Lamento d'Arianna«. Es tritt in seine Rezitative und seine Arien hinein, das Prinzip des Refrains gebraucht er geistvoll, witzig, sinnreich, zuweilen mit selbständiger Größe, er verbindet durch die Wiederholung eindringlicher und bedeutender Themen nicht bloß Teile desselben Satzes. sondern auch Szenen, die auseinander liegen. Er hat den Refrain bereits zur Reminiszenz erweitert und zur Vorgeschichte des Leitmotivs bemerkenswerte Beiträge geliefert, wovon man sich am einfachsten aus der zweiten und vierten Szene des vierten Aktes der Armide überzeugen kann. Wie der Rhythmik das Leben, der Reichtum an Bildung, so fehlt aber im allgemeinen dem Satzbau der Lullyschen Sologesänge die Deutlichkeit und die Schärfe der Gruppierung, die die gleichzeitigen Italiener besitzen. Auch Lully legt größere Gesänge in der Regel dreiteilig an. Aber seine Mittelteile bilden zum Hauptteil keinen Gegensatz, auch da nicht, wo ihn die Worte verlangen oder die Handlung ihn gibt. Der Übergang von Dur nach Moll, ein Wechsel der Klangfarben, ein plötzliches Eintreten hoher Stimmen, eine neue Besetzung der begleitenden Instrumente, das sind die stärksten Mittel Lullyscher Satzeinteilung. Durch Farben sondert er, nicht durch Formen. Thematisch bleiben seine Mittelsätze meist im Geleise des Hauptsatzes. Die Übergänge und Unterschiede sind so zart, daß sie manchen Hörern entgehen. Riehl hat deshalb Lullys Satzbau, sehr unpassend allerdings, mit der unendlichen Melodie Wagners verglichen. Auch hier herrscht das französische Gesetz der Gleichmäßigkeit, das Muster von Ballett und Tanz. Summiert man, so steht in den Opern Lullys ein Musiker vor uns, der weder durch Anlage und Bildung, noch durch Charakter zu den großen Meistern zählt. Und doch steht die mächtige Wirkung dieser Werke auf eine große, geistvolle Nation geschichtlich fest. Noch Sacchini trug wegen der Konkurrenz mit Lully Bedenken eine »Armide« zu komponieren. Lully ist kein großer, kein ungewöhnlicher Musiker, aber dennoch ein gewaltiger Künstler. Die Gaben, die die Renaissancezeit auch für den Musiker in den Vordergrund stellte: scharfe Beobachtung, einfach sichere Wiedergabe menschlicher Zustände und Charaktere, besitzt er im hervorragenden Grade. Wo ihn die Ballettpflichten nicht hemmen, da kommt in seinen Opern ein echter Dramatiker zum Vorschein. Auch ohne musikalische Originalität, mit gewöhnlichen Mitteln trifft er überall den richtigen Ton, in der Ausführung erlahmt er oft, aber der Eintritt und der geistige Zuschnitt seiner Bilder nimmt die Phantasie gefangen. Unbedeutende Einfälle hebt er dadurch, daß er sie an den günstigsten Platz und zur rechten Zeit bringt, namentlich aber auch durch koloristische Mittel: ein schallender Chor nimmt sie auf, oder er überrascht plötzlich mit einem Ensemble hoher Stimmen, eine Idylle wird durch einen barbarischen Kriegsgesang unterbrochen. Die Folge der Szenen, ihr

Charakterverhältnis ist dramatisch wohlberechnet, das Zurückgreifen auf Hauptstücke schließt zusammen und gibt dem Aufbau der Akte eine Einheitlichkeit und Größe, von der die Italiener noch lange über Lully hinaus weit entfernt sind. Seine Erfindung ist vielseitig, Scherz und Zärtlichkeit sind ihm ebenso geläufig wie Schreck und Verzweiflung. Im Dämonischen hat er sich für alle Zeiten ausgezeichet. Ein Hauptbeispiel bietet die Anrufung des Hasses in »Armida«. Wie wirksam führt er dieses finstere Stück ein, im scharfen Kontrast zu einer Idylle!

Diese Spuren einer großen künstlerischen Kraft haben die Lullyschen Opern in Paris fast hundert Jahre lang gehalten. Noch in Glucks Zeit gab man an besonderen Lully-Abenden die schönsten Bruchstücke aus seinen Hauptopern, »Atys«, »Thésée«, »Alceste«, »Armide«. Ins Ausland drangen sie schon zeitig, Modena führte bereits 1687 Lullys »Psyché« mit italienischen Einlagen auf, aber sie behaupteten sich nirgends.

Bald nach Lully, im Jahre 1688, starb auch Quinault. Der Stil der französischen Oper war durch beide Männer so fest begründet, daß die neuen Kräfte, die an ihre Stelle treten, nichts Wesentliches daran änderten. Unter den Nachfolgern Quinaults traten Duboulay, Madame Gibot, La Motte, später Ant. Danchet hervor. Zuweilen wagen diese neuen Dichter mehr als Quinault, in Idomenée, in Matthésie z. B. einen tragischen Ausgang. Aber in erster Linie streben alle nach den hergebrachten Balletteffekten. Diese Seite der französischen Oper hatte während Lullys Zeit noch die größten Fortschritte gemacht, Vigarani und Rivani entfalteten in Dekoration und Szenerie dichterischen Erfindungsgeist. Im Jahre 1684 hatten die Tanzszenen einen neuen Reiz gewonnen durch Einführung von Frauen. Eine Mademoiselle La Fontaine war die erste Ballettänzerin. Angesichts dieser neuen Stützen der Operndramen machen es sich die Dichter etwas leichter. Die Monologe namentlich leiden, das Ballettelement wird immer breiter, und bald steht im Repertoire der Académie die Musiktragödie im Quinaultschen Stil gegen die reinen Balletts zurück. Noch zu Lullys Zeit waren diese alten Hofballetts auch äußerlich aufgestutzt worden. Im Jahre 1686 wurden für das Ballet de la jeunesse zwei Balkons auf der Bühne errichtet, damit die Schäfer und Schäferinnen in Doppelchören singen konnten. So wurden von nun an Stücke, die gar keinen dramatischen Zusammenhang haben, sondern nur eine Anzahl von »Entrées«, wie wir heute sagen von Tableaux, aneinander reihen, die beliebtesten. Sie heißen Comédie-Ballet oder Opéra-Ballet. In der Zeit zwischen Lully und Rameau hat an der Académie ein Stück die größte Zahl von Aufführungen gehabt, das sich Festes Vénitiennes nennt. Es ist nichts als eine Folge von fünf italienischen Intermezzos, die weiter nichts Gemeinsames haben, als daß sie alle in Venedig spielen. Es sind Szenen aus dem Volksleben, aus dem Maskentreiben in der

Zeit des Karnevals. Das erste Entree »Les Sérénades et les Joueurs« beginnt damit, daß sich zwei Mädchen, Irene und Lucile, die denselben Burschen, einen Herrn Leander, lieben, treffen und aushorchen. Die lustige und flotte Szene, in der uneingeschränkte Herzensergießungen mit Momenten von Zurückhaltung, Verschlagenheit und Mißtrauen fortwährend wechseln, schließt mit dem Bündnis zu gemeinsamer Rache. Beschluß und Plan sind eben fertig, da kommt Leander mit einem Trupp Musikanten, um der Irene ein Ständchen zu bringen. Irene schiebt in der Dunkelheit Lucile vor, ohne daß es Leander merkt, und dieser schwört er nun, daß er die Lucile nicht ausstehen kann. Im Augenblick, wo er in Ekstase gerät, schreit die Lucile »Undankbarer Schlingel«, die Irene »Du Spitzbub«. Die Musikanten kommen wieder auf die Bühne und preisen in Chören und Arien das Glück der Liebe. In einem tollen, ausgelassenen Wirrwarr geht die Posse zu Ende. Das zweite Entree: »Le Bal« schildert einen Maskenball, auf dem ein Prinz, um seine Geliebte auf die Probe zu stellen, sich ihr in einer Verkleidung nähert. Wichtiger als das Liebespaar sind aber die Nebenfiguren, insbesondere ein Tanzmeister und ein Musikmeister, die sich erst die größten Elogen sagen, dann aber über die Vorzüge ihrer Kunst in Streit geraten. Der Tanzmeister rühmt seine Pas, der andere seine Töne. Das Stück läuft auf eine Galerie musikalischer Späße hinaus, der Musikmeister macht seinem Rivalen vor, wie ein Seesturm musikalisch geschildert wird, wie die Winde pfeifen, wie die Wolken sich teilen, wie der Schlaf, die Nachtigall, der Frühling, die Liebe vom Komponisten behandelt werden, wie er Schatten und Tote sprechen läßt. Es ist eine vollständige Parodie der musikalischen Aufgaben der Oper — am Ende wieder ein fröhliches Konzert im echt venezianischen Ton mit einer Forlane als Hauptstück. Das dritte Entree »Les devins de la Place Saint Marc« ist eine Zigeunerszene. Zelia, ein vornehmes Mädchen, ist unter die Zigeuner gegangen, um ihrem Geliebten wahrsagen und ihn ausforschen zu können. Dabei erfährt sie, daß er untreu gewesen ist. Die Hauptsache ist eine sehr geistreiche Musik, deren Kosten hauptsächlich das Orchester trägt. Jeder Satz der Wahrsagerin wird von den Instrumenten lebendig und breit kommentiert. Es handelt sich also um launige Anwendung des Recitativo accompagnato, ja, um ein im modernsten Sinne dramatisches Orchester. Als Zelia ihre Maske abnehmen und sich dem Geliebten entdecken will, spielt es zu den Rezitativen des Paares leise die ganze Wahrsagerszene noch einmal an. Das andere Stück, »L'Amour Saltimbanque«, führt zu einer Seiltänzerbande. Leonore hat eine eingeladen, um im Trubel der zuschauenden Menge bequem zu einem Stelldichein mit ihrem Florindo zu kommen. Sie darf aber nicht ohne eine Gesellschaftsdame ausgehen. Der Kontrast zwischen Leonorens Munterkeit und dem larmoyanten Pathos dieser Begleiterin, die immer in

demselben Tone mahnt: »Songez à vous défendre«, »Denk an deine Ehre«, ist der Kern des Stückes. Märsche und Chöre der Seiltänzer, Harlekins, Polichinellos geben den lustigen Rahmen. Das Ende der »Festes Vénitiennes« bildet ein fünftes Entree: »L'opéra« betitelt. Ein neapolitanischer Graf liebt eine Opernsängerin und schleicht sich als Sänger ihr nach und mit auf die Bühne. Wieder wie im »Bal« sind musikalische Verhältnisse der Inhalt des Entrees: Singstunde, Sängerkünste, die verschiedene Art dramatischen Gesanges, die Aufgaben der Komposition in Liebesarien, in Seestürmen, in Naturszenen mit Bach und Vogelgezwitscher werden launig vorgeführt. Den »Festes Vénitiennes« stand ein zweites Camprasches Ballett: »L'Europe galante« an Beliebtheit nur wenig nach. Die andern Hauptstücke der Gattung sind: »Les Muses«, »Le Carnaval et la folie«, »L'amour charlatan«, »Les fêtes de l'été«, »Les Plaisirs de la Paix«. Alles dramatisch äußerst lose und lockere Gebilde. Gleichwohl eroberten sie sich nicht bloß an der Académie royale einen festen Platz, sondern sie durchbrachen auch das Monopol des königlichen Instituts und riefen muskalische Nebenbühnen ins Leben. Ein Beweis, daß die Renaissanceoper auch in Frankreich keine rechte Herzenssache werden wollte, sondern daß sie hier noch mehr als in Italien nur künstlich gehalten werden konnte. Obgleich die Opernaufführungen dank der Zuschüsse des Königs der Direktion durchschnittlich nicht mehr als 4500 Franken kosteten, so waren doch im Jahre 1712 unter der Verwaltung Gagenets die Schulden der Académie schon wieder auf 400000 Franken gestiegen. Beständig suchte man das Institut zu heben. Im Jahre 1713 erschienen neue Reglements, die Ausbildungsschulen für Sologesang, für Tanz, für Instrumentalmusik einführten und ein tüchtiges Personal in diesen Fächern sichern sollten, die Einnahmen der Komponisten wurden vermehrt, für die ersten zehn Vorstellungen je 100, für die nächsten zwanzig je 50 Franken als Gratifikationen eingeseszt, den Sängern wurden bei Alter und Dienstunfähigkeit Pensionen statutarisch bewilligt. Umsonst! Von allen neuen großen Opern fiel die Hälfte durch, viele so energisch, daß man sogar vom Druck absah. Als aber im Jahre 1714 in einem neuen Ballett die Frauen zum ersten Male statt in antiken Gewändern in französischer Tracht auftraten, brachte es dieses Stück — »Les fêtes de Thalie« — zu 80 Vorstellungen hintereinander. Bei den meisten dieser nach Lullys Tode geschriebenen Balletts handelt es sich nicht bloß um den einfachen Gegensatz vom Volkstheater zur gelehrten Kunst, sondern diese im Volksgeschmack gehaltenen Balletts zeigen einausgesprochene Neigung für italienisches Wesen. Die »Festes Vénie tiennes« mit den lustigen venezianischen Szenen sind für die Hälfte dieser Ballettdichtungen typisch.

Und wie mit der Dichtung, steht es ähnlich mit der Musik der französischen Oper unter den Nachfolgern Lullys. Ihre Zahl ist,

mit der venezianischen Schule verglichen, beschränkt. Es konnte sich eine solche Fruchtbarkeit und ein gleicher Reichtum an Talenten wie in Venedig in Frankreich nicht entwickeln. Denn zunächst war die französische Oper auf Paris beschränkt, und in Paris herrschte das Monopol der Académie. Die im Repertoire hervorragendsten Komponisten sind der Zeit nach Pascal Collasse, Henri Desmarets, André Campra und André Destouches. In zweiter Reihe stehen die beiden Söhne Lullys, Louis und Jean mit Vornamen, Marin Marais, durch seine Gambenkompositionen noch heute bekannt und bedeutend, Marc' Antoine Charpentier, Elisabeth Claude de Laguerre, Michel de Labarre, Rebel[1], Bertin, Lacoste, Batistin Struck, Salomon, Joseph Mouret, Michel Monteclair, Colin de Blamont, Brissac.

Alle diese Komponisten halten sich streng an das Lullysche Gerüst, die ersten folgen ihm auch im Ausbau ganz sklavisch. Collasse[2] war zwölf Jahre lang Lullys Schüler gewesen und von ihm zu Nebenarbeiten, zur Ausfüllung der Chorsätze, zur Instrumentierung herangezogen, nach dem Tode des Meisters von der Académie mit der Vollendung von Lullys letzter Oper »Achille et Polixène«, von der nur der erste Akt fertig war, beauftragt worden. Er gehört mit Desmarets zu den schwächeren Talenten. Wo sie sich von ihrem Vorbilde unterscheiden, sind es Mißgriffe. Bei Desmarets klingen Klagegesänge gelegentlich fidel, dämonische Stellen gemütlich. Nur mit der Passacaglia im fünften Akte von »Venus und Adone« (1697) hat er der Lullyschen Schule Ehre gemacht. Colasse steigert die Ärmlichkeit des Lullyschen Gesangstiles ins Gewöhnliche. Seine Chöre singen von Freud und Leid in demselben Tone, im Tone der Marschmusik. Mit Destouches erst beginnt eine Weiterentwicklung des Lullyschen Stiles. Seine »Isée« und seine »Matthésie« gehören zu den besten Werken der französichen Oper in der mageren Zeit zwischen Lully und Rameau. Noch bedeutender ist Campra[3], ein dem Lully musikalisch weit überlegenes Talent, die stärkste Stütze der französischen Oper, in den kritischen Jahren derjenige Komponist, der das Interesse an der Académie immer wieder wach erhielt. Den Werken dieser beiden Männer verdankt die französische Oper zwei neue Elemente im Stil: erstens eine dramatisch bedeutungsvollere Verwendung der Instrumental-

---

[1] L. de la Laurencie: »Une dynastie musicienne au XVIIe et XVIIIe siècle. Les Rebel« (Sbd. d. IMG VII S. 253 ff.).

[2] Vgl. Chefs-d'œuvre de l'opéra français: Les saisons, Thétis et Pélée.

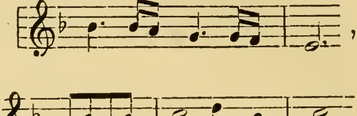
[3] L. de la Laurencie: »Notes sur la jeunesse d'André Campra« (Sbd. d. IMG X, S. 159 ff.); Neudrucke Campras in les chefs-d'œuvre de l'opéra français: les Festes Vénitiennes, l'Europe galante und Tancrède. — Kurt Dulle: »Destouches«. Leipzig (ohne Jahresangabe).
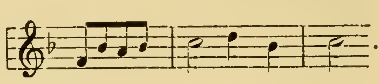
musik, zweitens: einen fließenderen, reicheren Gesang. Lullys Instrumentalsätze laufen neben der Handlung her, sind mit den zugehörigen Chören entbehrlich. Tatsächlich kommt es auch in den Partituren der Lullyschen Schule vor, daß die Komponisten vernünftigerweise Kürzungen der sogenannten Divertissements an die Hand geben, z. B. in Salomons »Thésée«. Künstler wie Destouches[1] kamen aber bald auf den Monteverdischen Gedanken, daß die vom Ballett in die Oper hereingetragene Instrumentalmusik nicht bloß episodenmäßig, sondern für die Hauptszenen der Handlung verwertet werden könne. Die alte französische Neigung zur Tonmalerei gab da die ersten Fingerzeige. Die Szenen, wo eine Naturschilderung am Platze war, wurden für die Orchestermusik in Beschlag genommen. Sind sie friedlicher Natur, so gibts Instrumentalidyllen, die Singstimme liefert den erklärenden Text und wird auf den Orchestersatz draufgeschrieben, bald singend, bald deklamierend, oder aber sie konzertiert mit einem Soloinstrument, mit einer Flöte z. B., die die Nachtigall vertritt. So hat es Händel den Franzosen gerne nachgemacht. Spielen die Szenen aber vor wilder und schauriger Natur, so entfesselt jetzt die französische Oper die volle Tonkraft und die rhythmischen Schrecken ihres Orchesters. In der Lullyschen Zeit klingt die wogende See in den Instrumentalsätzen gerade so wie ein Schäferchor, wenn aber jetzt der Wald braust, wenn's schauert, wenn Dämonen nahen, da hört man neue Klänge, den Naturelementen abgelauscht. Als Marais im Jahre 1706 in der »Alcyone« einen Seesturm fand, da reiste er eigens ans Meer zu Naturstudien, und der »Tempeste«, zu dem er sich am Strande die Inspiration und die Noten geholt hatte, rettete die ganze Oper. Seitdem wurden wenige französische Musiktragödien aufgeführt, in der die französischen Dichter nicht einen Seesturm anbringen mußten. Eine der großartigsten Tempestes kommt in Campras »Idomenée« vor. Auch Mozarts »Idomeneo«, obwohl er eine italienische Oper ist, hat doch den Seesturm des französischen Vorbildes wohl beachtet; auch die »Jahreszeiten« Haydns, auch Beethovens Pastoralsinfonie haben Sturm und Gewitter aus der französischen Oper. Aber nicht bloß, wo sie selbständig sein kann, auch da, wo sie sich dem Gesang unterzuordnen hat, wird mit Destouches die Instrumentalmusik der französischen Oper dramatisch wertvoller. Der Gedanke, den Instrumenten die Zunge zu lösen, sie zwischen die Zeilen des Gesangtextes sprechen zu lassen, war allen Musikern des ausgehenden 17. Jahrhunderts gekommen. Er trieb Schütz zu seinen geistlichen Konzerten, er führte Scarlatti zu der obligaten Begleitung der Arien, er half das Recitativo accompagnato weiter bilden. Die Fran-
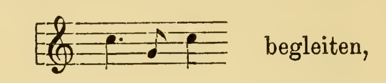
---

[1] Neugedruckt sind von Destouches: Omphale und Issée, von Lalande et Destouches: Les éléments.

zosen verwirklichen ihn in mannigfacher Weise. Im Rezitativ fällt ihr Orchester in den Cembaloton ein und verweist im Heroldsdienst auf kommende Personen und Dinge, so wie es Haydn in der »Schöpfung« noch tut. In seiner »Aréthuse« charakterisiert Campra die Höllen-
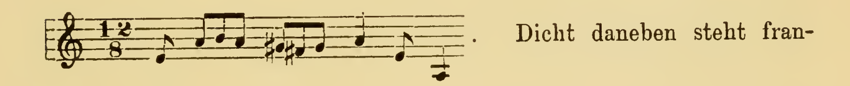
szenen mit dem Orchestermotiv: ,

die freundlichen Gefilde mit: .

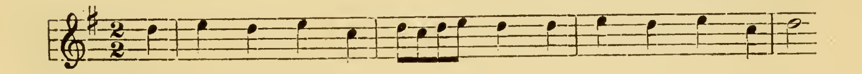
Destouches läßt in der »Matthésie« die Amazonen in den Instrumenten immer mit dem Reitmotiv  begleiten,

in derselben Oper entnimmt er einem Empörungschor die Intervalle des verminderten Dreiklanges und gibt sie in der nächsten Szene den Orchesterbässen, um die Empörung der Natur elementar zu malen. Das System der Weberschen Wolfsschlucht ist schon in dem Orchester der Nach-Lullyschen Zeit da, es sind ganz moderne Verhältnisse in der Verwendung der Instrumente da. Namentlich bei Destouches. Er hat Sologesänge eingeführt, die im wesentlichen Orchesterstücke waren, instrumentale Idyllen und Schauerbilder, zu denen die darübergelegte Singstimme die Erklärung gibt. Es ist im Grunde dieselbe Methode, die in unserer Zeit durch Wagner zu neuer, glänzender Verwendung gekommen ist. Destouches ist also für die Geschichte der Oper im allgemeinen sehr wichtig, am wichtigsten allerdings für die französische dramatische Musik. In der Tragédie lyrique steht Rameau auf dem System des Destouches, noch stärker arbeitet die komische Oper der Franzosen in den berühmten Erzählungen und Schilderungen, die von Duni bis Boieldieu immer wiederkehren, mit den Mitteln und Ideen des Destouches. Und doch sind bis heute die Verdienste dieses Komponisten selbst bei den Franzosen verschwiegen worden. Warum? Weil Grimm im Jahre 1752 (drei Jahre nach dem Tode des Destouches) seine »Omphale« in einer witzigen und brillant geschriebenen Kritik vernichtet hat. Diese »Omphale« war als Ausstattungsstück so berühmt, daß sie auch nach Deutschland kam. Schott glaubte im Jahre 1727 mit ihr noch einmal die Hamburger Oper retten zu können. Musikalisch gehört sie jedoch zu den schwächeren Arbeiten des Destouches. Trotzdem lebt in der neueren Literatur über die französische Oper in der Zeit nach Lully unser Destouches nur als »Omphale«-Komponist. So tief ist der Unfug eingewurzelt, die Geschichte statt nach Noten nach Literaturmärchen darzustellen.

Der andere Teil der Stilneuerung, die Reform des Gesanges in der französischen Oper, hat zum Hauptträger André Campra; zur Voraussetzung den Einfluß italienischer Musik. Schon bei Cambert war diese mit der Übergabe der Royale Académie an Lully von der Oberfläche verschwunden, aufgehört hatte ihre Einwirkung nicht, nach Lullys Tod wird sie wieder äußerlich deutlicher. Die »Festes Vénitiennes« und die Menge ihnen ähnlicher Balletts spielen nicht bloß mit Vorliebe in Italien, sie enthalten auch echte und nachgebildete italienische Arien, die ersteren sogar mit italienischem Text. Auch in den Musiktragödien zeigen Campra, Destouches, Salomon den wohltätigen Einfluß der italienischen Schule. Das sind ganz andere Rezitative als die Lullyschen; wenn es jetzt Schreck, Entsetzen auszudrücken gibt, da ist nicht bloß im allgemeinen der Ton richtig getroffen, sondern die Töne leben alle, jeder ein sprechender Zug im Bilde. Die Form der Sologesänge — jetzt läßt sie sich auf Studien Cavallis und die Venezianer wirklich zurückführen, am deutlichsten in dem schroffen Wechsel von Allegro und Lento. Sogar die italinische Volksmusik wird benutzt. Campra ist der erste, der Sizilianos in die französische Oper bringt. Im »Idomenée« ist eins mit einem Thema, das wörtlich in Händels »Acis« wiederkehrt:



. Dicht daneben steht französisches Ballettgut bei ihm, reizendste Stücke, besonders in seiner »Aréthuse«, z. B. eine »Air des Bergers« im Musettenton:



die mit einer »Air des Najades«:



alterniert.

Aber auch außerhalb der Oper stärkt sich die französische Musik an italienischen Stücken für die Gesangskomposition. François Lalouette schreibt schon im Jahre 1689 während eines römischen Aufenthaltes italienische Kantaten. Ihm folgen von 1707 ab italienische Kantaten

von Nicolas Bernier, Jean Baptiste Morin, später Henry Dumont mit 150 Psalmen im italienischen Stile (1721 im Haag veröffentlicht). Den wichtigsten Beitrag zu dieser Kantatenarbeit bildet Bacheliers »Recueil de cantates« vom Jahre 1728. Da wird in der Vorrede auch der ganze Sologesang der französischen Oper kritisiert. Nur die kleinen »Airs détachées« heißt's da, waren bisher beliebt. Das Parterre verlangte sie, weil es sie allein verstand und nichts duldete, als was es selbst mit- und nachsingen konnte. Über diese Stufe suchte man sich durch italienische Hilfe mit edelstem Eifer hinaufzuschwingen. Italienische Musik war die allgemeine Parole. Als Philidor der Ältere im Jahre 1725 seine Concerts spirituels eröffnete, hatte das Programm Corellische Konzerte und italienische Musik an der Spitze. Seit 1708 war eine italienische Truppe in Paris und parodierte die neuen französischen Opern; unter dem Regenten, Herzog Philipp von Orleans, der selbst Opernkomponist und ihr sehr geneigt war, trat sie immer mehr in den Vordergrund, namentlich als sie in ihren Intermezzis französische Konzessionen machte, Tänze, gelegentlich auch einmal ein Feuerwerk einlegte. Die Literaten machten die Bewegung gefährlich. Mit der Übertreibung, in die Dilettanten im ästhetischen Streit so gerne verfallen, begnügten sie sich nicht, die italienische Musik als Muster hinzustellen, da, wo es angebracht war, sondern sie verwarfen die französische Musik gleich ganz und gar. Das ist der Grundton einer Broschüre des Abbé François Raguenet, die im Jahre 1702 mit dem Titel »Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéras«, d. i. »Vergleich der französischen und italienischen Musik, insbesondere der Oper«, erschien. Im Jahre 1704 antwortet Lecerf de Vieville mit einer »Comparaison de la musique italienne et de la musique française«, die die nationale Musik der Franzosen verteidigt und Lully als das Ideal hinstellt. Sie war der Ausgangspunkt eines langen Kampfes zwischen einer italienischen und einer französischen Musikpartei in Paris, der sich bis zum Auftreten Glucks hinzieht, und in dem Jean-Jacques Rousseau einer der ärgsten Schreier gewesen ist. Die französische Partei wäre unterlegen und die Geschichte der französischen Oper jedenfalls unterbrochen worden, wenn ihr nicht praktische, positive Hilfe durch einen nationalen Komponisten ersten Ranges geleistet worden wäre. Jean Philipp Rameau[1] war es, der die Existenz und Selbständigkeit der französischen Oper auf Lullys Grundlagen noch einmal feststellte. Schon ein Menschenalter früher hatte Saint-Evremond in seinen »Réflexions sur l'opéra« die neue französische Musiktragödie einfach als eine Dummheit be-

---

[1] Louis Laloy: »Rameau« (Paris 1908); L. de la Laurencie: »Rameau« (Paris 1908). Neugedruckt sind in den Chefs-d'œuvre: Castor et Pollux, Hippolyte et Aricie, Zoroastre, Dardanus, Les Indes galantes, Les festes d'Hébé, Platée.

zeichnet: »une sotisse changée de musique, de danses et de musique« lauten seine Worte. Im Anschluß hieran verwirft Raguenet die französische Oper vollständig, geht aber über Saint Evremond hinaus, dadurch, daß er die italienische Oper, nämlich die kleinen Musikpossen, die von den Italienern nach Paris gebracht waren, als das Richtige und Wahre bezeichnet. Da war nun Widerspruch unvermeidlich.

Unter allen Opernkomponisten der älteren Zeit ist Rameau derjenige, der für die allgemeine Musikgeschichte die größte Bedeutung hat. Er ist der Vater der heutigen Harmonielehre. Auch die, die seinen Namen nicht kennen, genießen die Früchte seiner theoretischen Arbeit, eine wesentliche Vereinfachung des Akkordsystems. Erst seit Rameau gelten *c e g* und *e g c* für Varianten desselben Dreiklanges, erst durch ihn hat die Schule gelernt, Stammakkorde und ihre Umkehrungen als zusammengehörig zu betrachten und zu behandeln. Als Komponist ist Rameau zuerst wieder mit seiner Klaviermusik der Gegenwart zugeführt worden, Farrenc nahm in seinen »Trésor des pianistes« die ersten beiden Bücher der »Pièces de Clavecin« auf, und ihm sind deutsche und italienische Herausgeber gefolgt. Delsarte hat dann in seinen »Archives du Chant« eine Reihe Arien und Ensembles aus Opern Rameaus gebracht; in neuerer Zeit sind Orchestersätze aus Rameauschen Ballettszenen in Paris und Leipzig neugedruckt worden, und endlich ist seit wenigen Jahren diesen kleinen Versuchen eine französische Gesamtausgabe der Werke Rameaus unter Leitung von Saint-Saëns gefolgt.

Rameau ist ein Zeitgenosse unseres Händel und Bach (geb. 1683), und zwar ein ebenbürtiger, am größten als Opernkomponist.

Rameau war ein Fünfziger, als er im Jahre 1733 mit seiner ersten Oper: »Hippolyte et Aricie«, hervortrat. Seine dramatische Karriere hatte aber eine lange Vorgeschichte; sie begann um 1721 mit seiner Übersiedelung nach Paris. Da schrieb er fleißig für die Jahrmarktstheater, die sich das Jahr über etliche Wochen in St. Germain und St. Laurent auftaten und unter dem Monopol der Académie um ihr Leben zu kämpfen hatten. Geeignete Stücke aus diesen Possen und Divertissements sind in seine Klavierstücke von 1731 (»Nouvelle suite de pièces de clavecin«) übergegangen, sein Geschick für die dramatische Komposition machten sie nur in sehr engem Kreise kund. Niemand wollte Rameau ein Opernbuch anvertrauen, auch La Motte wies ihn ab. Erst die Vermittelung eines Gönners, des reichen Bankiers de la Popelinière, bewog den Abbé Pellegrin im Jahre 1731, sich mit Rameau in Verbindung zu setzen. Aber auch Pellegrin überließ seinen »Hippolyte« nur gegen eine Kaution von 500 Franken, war aber anständig genug, sie nach der ersten Probe der Oper dem Komponisten zurückzugeben. Doch stand da der Dichter mit seiner guten Meinung zunächst auf der Seite einer Minderheit, unter den Musikern von Fach war es nur Campra, der den Wert des Kompo-

nisten gleich erkannte. Aus diesem einen »Hippolyte« ließen sich zehn Opern machen, sagte er den Fragern, und dieser Rameau würde alle andern verdrängen. Der ganze Anhang Lullys war zunächst gegen Rameau, es regnete Pasquille, eines von J. J. Rousseau nennt ihn einen »Akkorddestillateur«. Erst allmählich gewöhnten sich Sänger, Spieler und Publikum an Rameaus Stil. Bemerkenswert wird die Änderung erst von 1752 ab, als die italienische Buffotruppe in Paris eintraf und nun den Kampf um Italienisch und Französisch wieder entfachte. Da trieb der Patriotismus die Lullysten auf die Seite Rameaus, und nun war er der Abgott aller national gesinnten Opernfreunde für die nächsten 25 Jahre. In den Jahren 1748 und 1749 gab die Académie hintereinander fünf Arbeiten Rameaus: »Zais«, »Les fêtes de l'Hymen et de l'Amour«, »Pygmalion«, »Platée«, »Nais«. Das war noch keinem französischen Komponisten passiert. Bis zum Jahre 1760, wo er, vier Jahre vor seinem Tode, sich zurückzog, gab er der Académie royale 22 große Werke. Auch unter ihnen ist eine Reihe von Opéra-ballets und Comédie-ballets, und in einzelnen von ihnen, wie in »Les fêtes de l'Hymen et de l'Amour«, hat sich sein Talent am reichsten entfaltet, sie haben die Pariser zuweilen am stärksten angezogen. »Platée« z. B., ein musikalisches Lustspiel mit einer sehr originellen Ouvertüre, wurde in zehn Tagen siebenmal aufgeführt. Aber der Schwerpunkt von Rameaus dramatischen Arbeiten liegt in seinen Tragödien. Sie retteten die Gattung. Die bedeutendsten unter ihnen sind »Castor et Pollux«, »Dardanus« und »Zoroastre«.

Wie auch Rameau dichterisch weit ungünstiger als Lully gestellt war, das sieht man an einem Beispiel, an »Castor und Pollux«, das die Franzosen zur Zeit, wo es neu war, für die vollkommenste Operndichtung erklärten. Und doch hat Cahuzac, der Librettist, nicht den Mut gehabt, seine Handlung aus dem Motiv der Freundschaft zu entwickeln, er schaltet eine Querliebe des Pollux zu Telaire, der Braut des Castor, ein, die dem Charakter des Pollux alles Erfreuliche nimmt.

Musikalisch-architektonisch ruhen Rameaus Werke auf der Anlage, die Lully der französischen Oper gegeben hatte, soweit es die prinzipielle Berücksichtigung der Ballettraditionen betrifft. Aber Rameau ist mit Aufzügen und Massenszenen, mit den kleinen Airs détachés und Couplets sparsamer und geschmackvoller, zieht sie enger an das Drama heran, und vor allem ist er im inneren Stile seiner Musik ein ganz anderer als Lully, er zeigt, was ein Meister, eine wirkliche musikalische Größe aus jenem Schema machen kann. Rameau hat nur in früher Jugend eine kurze Zeit sich in Mailand aufgehalten und italienische Musik nur wenig gekannt. Deshalb tritt der italienische Einfluß, der bei Campra und seiner Umgebung sich stark zeigt, nur in geringen Spuren hervor. Koloraturen und Figurenelemente sind es, die seine Chöre, weniger die Sologesänge, melo-

disch geschmeidig machen. Seine Rezitative kennen das italienische Verfahren des ruhenden Basses nicht, seine geschlossenen Gesänge nicht das System der Variation. Er bildet aus eigener Kraft einen ganz neuen Stil französischer Musik aus; die gewohnten äußeren Formen behält er. Der erste beste Tanz, eine Gavotte, ein Menuett ist bei Rameau etwas vollständig anderes, höheres als bei Lully. Keine Spur mehr von der steifen Gleichmäßigkeit, dafür ein lebendiger, reicher, überraschender Rhythmus, eine meisterliche, wundervolle Harmonie, die auch das Gewöhnliche mit Dissonanzen hebt, für alle Aufgaben des Ausdruckes eigene Wendungen bereit hat — eine Instrumentierung, die in der Freiheit des Farbenwechsels und des Solospiels ihrer Zeit vorauseilt. Alles erscheint neu bei Rameau — auch der Aufbau der Sologesänge. Da weiß er mit schönen Orchestermotiven zu teilen und dazwischen zu spielen, wie es noch keiner gekonnt hat, Gedanken, die ihn fesseln, nutzt er aus durch Umstellungen, Nachahmungen, mit allen Künsten des Kontrapunktes, die er spielend beherrscht, wie das außer Scarlatti in der Oper noch kein zweiter getan hat. Kaum gibt es leere, inhaltslose Stellen bei Rameau; wo die Erfindung schwächer ist, da reizt seine Kunst. Ihre volle Stärke entfalten beide Teile seiner Meisterschaft in den großen Szenen, wo die Hauptpersonen mit einem Chor zusammenwirken. Die Leichenfeier im ersten Akt von »Castor und Pollux«, die Ankunft der Dämonen im dritten Akte dieser Oper, die Nilanbetung im dritten Akte von »Les fêtes de l'Hymen«, das sind Szenen, die zum Gewaltigsten gehören, was die dramatische Musik besitzt. An dieses Stück hat Gluck in seiner »Alceste« angeknüpft, da, wo das Volk, den Oberpriester an der Spitze, für die Rettung des Admet betet, dort Händel für die Totenfeier Sauls und Samsons. Und keiner seiner Nachfolger hat das Rameausche Muster in der Kraft und Steigerung des Aufbaues, der unendlich einfach beginnt, und nicht im Reichtum und in der Mannigfaltigkeit der zusammentreffenden Gefühle erreicht. Diese Beispiele gehören ins Gebiet der ernsten, dramatisch großen Situationen. Für sie war seine angeborene Begabung am stärksten und eigentümlichsten: mit den einfachsten Noten stellt er eine erhabene Stimmung fest, mit immer wachsender Kraft malt er eine tiefe Erregung. Dem Ausdruck der Freude bleibt er die höchsten Grade schuldig, der Jubel eines liebenden Herzens, der Dank eines Geretteten klingen bescheiden und zurückhaltend wie bei allen französischen Komponisten seiner Zeit, der große und freie Ton fehlt noch. Doch sind »Acanthe et Céphise«, »Pygmalion« und die Mehrzahl seiner ballettartigen Opern voll der reizendsten Erfindung und der sinnreichsten Arbeit, Quellen feinsten Genusses. Von dieser Seite her hat Rameau zuerst seine Zeit gewonnen, und von ihr aus vertritt er sie für die Gegenwart als Muster französischen Wesens und französischer Bildung.

Hiermit mußten Rameaus Opern auch das Ausland interessieren

Doch finden wir nur spärliche Aufführungen: »Zoroastre« in Dresden 1751, einen andauernden Rameaukultus nur in Parma. Aber die großen Musiker der italienischen Schule lassen das Studium Rameaus erkennen, durch ihn kommen sie von der Monotonie des bloßen Sologesanges ab, am deutlichsten Jommelli und Traëtta. Seit Rameau tritt eine Reform in Sicht.





Das erste Jahrhundert der deutschen Oper[1]

Eine wissenschaftlich vollbefriedigende, erschöpfende und in allen Einzelheiten unanfechtbare Darstellung der ältesten Geschichte der deutschen Oper ist zurzeit noch nicht möglich; trotzdem erscheint eine Übersicht, die das Feststehende zusammenfaßt, nicht unnütz.

---

1 J. Mattheson: »Der vollkommene Kapellmeister usw.«, 1739; derselbe: »Grundlagen einer Ehrenpforte«, 1740. F. W. Marpurg: »Historisch-kritische Beiträge«, 1754—62. O. C. Gottsched: »Nöthiger Vorrat«, 1757—65. L. Schneider: »Geschichte der Oper u des Königl. Opernhauses in Berlin«, 1852. J. F. Schütze: »Hamburgische Theatergeschichte«, Hamburg 1794. E. Otto Lindner: »Die erste stehende deutsche Oper«, 1855. E. Pasqué: »Geschichte der Musik am Hofe zu Darmstadt 1559—1710«, 1856 (im »Museum«). M. Fürstenau: »Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden«, 1861. Fr. Chrysander: »Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper«, 1863 (Jahrbuch für Musikwissenschaft I). F. Rudhardt: »Geschichte der Oper am Hofe zu München«, 1865. L. Köchel: »Die kaiserliche Hofmusikkapelle zu Wien von 1543—1867«, 1868. Mentzel: »Geschichte der Oper in Frankfurt«, 1881. E. O. Teubner: »Geschichte des Theaters in Prag«, 1883. J. O. Opel: »Die ersten Jahrzehnte der Oper in Leipzig«, 1884 (Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde V). H. Weber: »Die Geschichte der Oper in Deutschland«, Zürich 1890. J. Sittard: »Geschichte der Musik und des Theaters am Württemberger Hofe«, Stuttgart 1890/91. Fr. Zelle: »Beiträge zur Geschichte der ältesten deutschen Oper«, Berlin 1889, 1891 und 1893, Programm des Humboldt-Gymnasiums. W. Kleefeld: »Das Orchester der Hamburger Oper 1678—1738«, 1900 (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft I, 219 ff.). Georg Fischer: »Musik in Hannover«, Hannover 1903. W. Kleefeld: »Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt und die Deutsche Oper«, Berlin 1904. R. Krauß: »Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart«, Stuttgart 1908. L. Schiedermair: »Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus«, Leipzig 1908; derselbe: »Die Anfänge der Münchener Oper« (Sbd. d. IMG V,

Außer den untengenannten Arbeiten[1] sind hierfür auch kleinere Theaterchroniken und Zeitungsaufsätze berücksichtigt worden, die an Ort und Stelle angeführt werden sollen.

Deutschland ist den Franzosen mit dem ersten Anlauf zu einer nationalen Oper fast um fünf Jahrzehnte vorausgekommen, aber es hat das Ziel erst sehr spät erreicht. Vor dem 19. Jahrhundert gibt es keine allgemein anerkannte deutsche Oper, man kann für das 17. und 18. Jahrhundert nur eine Geschichte der Oper in Deutschland aufstellen, und diese Geschichte ist im großen ganzen nichts als ein Anhang zur Geschichte der italienischen Oper.

Wohl aber hat es an Versuchen, dem italienischen Musikdrama ein selbständiges deutsches gegenüberzustellen und die für die ganze deutsche Musik beschämende und mit tiefgehenden Schäden verknüpfte Fremdherrschaft zu brechen, nicht gefehlt. Die Geschichte dieser Versuche im Zusammenhange zu geben, ist eine Aufgabe, der sich bis heute noch niemand unterzogen hat, obgleich sie es wert ist. Wenn nichts anderes, stellt sie einen reichen Ertrag an Kulturbildern in Aussicht. Nur die Hamburger Oper, die mit ihren deutschen Bestrebungen am meisten hervortritt, ist eingehender behandelt worden von E. O. Lindner. Doch ist Hamburg nur eine Etappe. Überall im Norden und Süden wie in der Mitte des Deutschen Reiches war es dem naiven Sinne das Nächstliegende und Natürliche, die neue Erfindung der Italiener mit dem heimischen Theater in Verbindung zu bringen: biblische Geschichten in erster Linie, patriotische Ereignisse und Charaktere, zu denen man unwillkürlich griff; die Welt der Griechen und Römer lag augenscheinlich den Deutschen noch viel ferner als den Venezianern, die sie nach ihrem Geschmack ummodelten. Ganz unbefangen knüpfte man an Mysterium und Schulkomödie, an Ritterspiel und Wirtschaften an, die Vorgeschritteneren mengten gelegentlich Religion und Opernschäferei nach römischem Vorgang zusammen und stellten Christus in den Olymp hinein. War die Unbrauchbarkeit der gewohnten Poesie erwiesen, half man sich mit Übersetzungen ausländischer Originale. Dabei wird zwischen italienischem Musikdrama und französischem Ballett in der Regel geschwankt. Das Ende des Verlaufes bildet die unbedingte Herrschaft der italienischen Oper. Von den Hauptplätzen der Oper in Deutschland hat allein München die ersten beiden Stufen der Einführung übersprungen, es beginnt sofort italienisch.

---

442 ff.); derselbe: »Zur Geschichte der frühdeutschen Oper« (Jahrbuch Peters 1910). Curt Sachs: »Musik und Oper am Kurbrandenburgischen Hofe«, Berlin 1910. E. Reifschläger: »Schubaur, Danzi und Poissl als Opernkomponisten«, Berlin 1911. Joseph G. Daninger: »Sage und Märchen im Musikdrama«. Eine ästhetische Untersuchung an der Sagen- und Märchenoper des 19. Jahrhunderts; Prag 1916.

[1] Der wesentliche Teil dieses Kapitels ist bereits in Sammelbände d. IMG III, S. 270 ff. veröffentlicht worden.

In Wien zeigen sich die deutschen Spuren darin, daß in die italienischen Opern deutsche Arien und Lieder eingelegt werden. Etliche dieser Einlagen, Arbeiten des Kaisers Leopold, sind in den Kaiserwerken Adlers mitgeteilt. Auch der kursächsische Hof fängt mit einer deutschen Oper wenigstens an. Nachhaltiger treten für das deutsche Element die kleineren Residenzen und die bürgerlichen Kreise ein. Die Städte, in denen große Messen gehalten werden, gehen voran: Nürnberg, Braunschweig, Leipzig, Naumburg; am meisten tut sich das reiche Hamburg hervor. Die kleineren Höfe, die eine deutsche Oper pflegen, gehören in der Mehrzahl zu den sächsischen Nebenlinien: Magdeburg als Sitz des Administrators Herzogs August eröffnet 1658 die Reihe, Philipp Stolle ist hier der Hauptkomponist. Dann folgt 1671 Altenburg mit Großer, Stölzel und dem Schuldirektor Wenzel, der seine Opern auch selbst dichtet. Von Altenburg führt der Weg nach Eisenberg und nach Meiningen, wo von 1692 bis 1704 Römhild wirkt. Von weiteren Residenzen greifen noch Bayreuth seit 1662 und Onolzbach (Ansbach) seit 1678 mit in die Pflege einer deutschen Oper ein. Mit dem Anfange des 18. Jahrhunderts wird die deutsche Arbeit an allen diesen Stellen eingestellt. Aber der Glaube an ein nationales Musikdrama scheint nie ganz erloschen zu sein. Als Hamburg und der Norden verloren ist, tauchen seine Hauptvertreter Cusser und Keiser in Süddeutschland auf. In Nürnberg wird angeklopft, in Stuttgart kommt es zu einem gelegentlichen Versuch, in Durlach zu einer letzten längeren Probe unter Schweitzelsperger. Mit diesen Durlacher Arbeiten, die um 1720 fallen, hängt es wohl zusammen, daß nach fast fünfzigjährigem Schlummer die deutsche Oper zuerst wieder auf badischem Boden auflebt, in Mannheim unter Schweitzer und Holzbauer.

Das sind die Grundlinien, auf denen sich die Geschichte der deutschen Oper in der älteren Zeit bewegt hat. Will man das Bild ihrer Entwicklung genauer ausführen, so muß von vornherein auf Vollständigkeit des musikalischen Teiles verzichtet werden. Denn der größere Teil der Partituren ist verloren gegangen; reicheres Notenmaterial besitzen wir nur von der Hamburger Oper, insbesondere vollständige Partituren Keisers, Telemanns und Matthesons, von ihren Nebenmännern Ariensammlungen. In Druck gekommen sind in der Entstehungszeit Bruchstücke von Keisers Opern, von denen des Nürnbergers Löhner, des Weißenfelser Johann Philipp Krieger. In Neudruck liegen vor Keisers »Crösus«, Sätze aus »l'inganno felice«[1], der größte Teil seines »Jodelet«, und Keisersche Arien (herausgegeben von E. O. Lindner); Kriegersche hat Eitner herausgegeben.

Besser steht es mit den Textbüchern; die Hamburger sind ziemlich vollständig in der Weimarschen, die Braunschweiger in der Wolfenbüttler Bibliothek erhalten. Aus diesen Quellen haben Lind-

[1] Denkmäler d. Tonkunst. Erste Folge Bd. 37 und 38.

ner und Chrysander ihre Darstellungen geschöpft. Über den Verbleib der sächsischen und süddeutschen Textbücher fehlen noch abschließende Untersuchungen. Dann und wann taucht ein zu dieser Gruppe gehöriges Stück wieder auf und macht uns mit verschollenen Talenten bekannt: die österreichischen Kaiserwerke z. B. stellen uns in Rudolf Albrecht, Sittards Mitteilungen über Stuttgart[1] in Michel Schuster (Tübinger Student) stattliche Dichter vor.

Auch über den geschäftlichen Teil des alten deutschen Opernbetriebes, über wichtige Personen, die beteiligt waren, sind noch reichere Nachrichten zu erwarten, wenn alle in Betracht kommenden Archive darauf untersucht werden.

Die erste deutsche Opernaufführung, von der wir überhaupt wissen, fand am 9. Oktober 1627 zu Torgau statt als Festvorstellung zur Vermählung der sächsischen Prinzessin Luise mit dem gelehrten und musikalischen Landgrafen Georg von Hessen-Darmstadt. Sie heißt »Dafne«, war gedichtet von Martin Opitz, komponiert von Heinrich Schütz. Die beiden berühmtesten Männer ihres Faches, das Haupt der Schlesischen Dichterschule und der vielseitigste, bedeutendste Komponist Deutschlands hatten sich zur Einführung des Musikdramas vereinigt. Nur die Arbeit Opitzens besitzen wir noch. Sie liegt außer in den älteren Ausgaben seiner Werke auch in einem Neudruck vor, den Otto Taubert im Jahre 1879 unter dem Titel »Dafne, das erste deutsche Operntextbuch« veröffentlicht und glossiert hat. Im wesentlichen hat Opitz nur die »Dafne« des Rinuccini übersetzt. Eingefügt hat er die Figur des Cupido, die Erzählung statt der Botin einer Reihe von Hirten gegeben, einzelne Chöre auch durch Soli ersetzt, andere in ihrer dramatischen Kürze abgeschwächt. Während beim Rinuccini das Volk unmittelbar um Befreiung vom Drachen bittet, schickt es mit schlesischer Umständlichkeit bei Opitz erst eine längere Anrede an Apollo voraus, in der alle Ämter, die der Gott bekleidet, alle Verdienste, die er sich erworben hat, aufgezählt werden. Der Anlage der Dichtung nach muß Schützens Musik der des Peri und Gagliano ähnlich gewesen sein: Choroper. Die Komposition ist spurlos verloren gegangen. Dramatischen Geist muß sie besessen haben, denn davon hat Schütz in seinen Historien genügende Beweise gegeben, die schönsten in der Szene von der Vision des Saul und in der Klage Davids um den Tod Absalons. Die Form aber dürfen wir uns etwas schwerfällig denken, denn obwohl Schütz mit Prätorius der erste war, der in Deutschland die Monodie vertrat, blieb er dabei doch immer etwas in den Banden des Chorsatzes.

Die Königliche Bibliothek in Dresden besitzt ein »Ballett von Zusammenkunft und Wirkung der sieben Planeten«, das Schütz zugeschrieben wird. Es ist zwar erst im Jahre 1678 aufgeführt worden,

---

[1] Jos. Sittard: »Geschichte der Oper am Hofe zu Stuttgart«, 1890/91.

aber es zeigt in einzelnen Bemerkungen, die die Besetzung bestimmen, z. B. die der Frauenpartien mit Kapellknaben, nach der Meinung genauer Kenner, wie Moritz Fürstenau, Schützens Handschrift. Auch die natürliche breite Melodik des Prologs sieht ihm sehr ähnlich. In der Hauptsache ist dieses Ballett Instrumentalkomposition; in jedem seiner sieben Akte sind Charaktertänze eingelegt, während deren sich Nebenfiguren, ein Arzt und ein Spitzbube, ein Kavalier und eine Kupplerin pantomimisch unterhalten.

Das Stück ist ein Beleg für die französischen Neigungen in den deutschen Residenzen des 17. Jahrhunderts. Obwohl Dresden schon seit 1662 sich für die Italiener erklärt, italienische Sänger und Komponisten in Dienst hatte, werden immer wieder Balletts eingeschoben. Aber auch deutsche Opern kommen noch vor; allerdings wieder nur Übersetzungen italienischer Originale. So wird bis 1679 noch mehrmals die »Dafne« aufgeführt, jetzt aber nicht mehr mit Schützens Musik, sondern von Bontempi komponiert, in einem Stil, der zwischen Monteverdi und Cavalli die Mitte hielt. Der Textdichter, der nach einem venezianischen Original, vielleicht Aureli, gearbeitet haben muß, hat die Zahl der Personen auf fünfundzwanzig gebracht. Der halbe Olymp ist herbeigezogen, Volksfiguren sind reichlich dreingemischt: ein Sackpfeifer, des Sackpfeifers Liebste, zwei tolle Bauern, eine Bäuerin, ein Jäger, der die Dafne liebt, also mit Apollo konkurriert. Der erste Akt beginnt mit einer Götterszene, erst in der zweiten erscheinen die Hirten. In der dritten tritt der Jäger auf und singt Lieder, in der vierten kommen die Bauern, der eine Urban, mit einer Mistgabel, Brose mit einem Dreschflegel, Gretha die Bäuerin mit einer Stange, sie wollen den Drachen totschlagen. Ehe in der sechsten Szene Apollo den Kampf durchführt, ist noch der Sackpfeifer mit Liedern eingeschoben. So schlingen sich durch alle die dramatisch notwendigen Szenen ganz nach venezianischem Muster vergnügliche Possen. Deutsch sind die Unflätigkeit in der Unterhaltung des Bauers mit seiner Tochter, deutsch einige Anklänge ans Kirchenlied. Ovid, der den Prolog vorträgt, steht neben der Gruft, der er eben entstiegen und singt: »Ich bin jetzt Staub und Asche«. Die Musik dieser »Dafne« interessiert durch ihren Reichtum an Liedern und dadurch, daß sie nur für das untere Volk Liedweisen anschlägt, für den Sackpfeifer sind es lustige, temperamentvolle Tanzmelodien.

Gleichzeitig mit der Torgauer »Dafne« wird in Prag im Jahre 1627 eine »Pastoralkomödie« aufgeführt. Nähere Angaben über die Nationalität dieses ersten Musikdramas und den weiteren Fortgang fehlen. 1680 herrscht in Prag die italienische Oper.

Wien beginnt 1631 mit Opernaufführungen und sofort mit italienischen Kräften. Bald, kaum hat die venezianische Oper sich bemerklich gemacht, sichert sich der kaiserliche Hof die ersten Meister aus dieser Schule: Cavalli, Cesti, den älteren Ziani. Daß man aber

auch hier auf eine deutsche Oper hoffte, ergibt sich aus der Tatsache, daß die deutschen Übersetzungen, die man bei den Aufführungen verteilte, das Metrum der italienischen Originale beibehielten. Freilich sind sie oft genug sinnlos. In Draghis »Monarchia latina trionfante« z. B. ist die Arie:

Campagna fertili	wiedergegeben mit:	Der Felder Trächtigkeit
Fiamme distruganno		Zehre der Flammen Brand
A terra cadano		Schönheit und Pracht deß Land
Pompe e Belta		Ward nicht errett!

Nicht einmal den Titeln und Gattungsbezeichnungen waren die Hofpoeten gewachsen. *Festa musicale* oder *dramma in musica* finden wir überall mit »gesungener vorgestellt« verdeutscht; ein Dresdner Dichter überträgt 1667 beim »*Teseo*« des Moniglia die Bezeichnung *Festa teatrale* mit »Theatrumsfroh«.

Bei solchen Erfahrungen mußten die Versuche mit deutschen Übersetzungen eingestellt, die Gedanken an eine nationale Oper aufgegeben werden. In Wien fällt diese Wendung gegen das Jahr 1650.

Einen besseren Verlauf nahm es eine Zeitlang im Norden Deutschlands. Hier traten Braunschweig, Weißenfels, Hannover, Hamburg, Leipzig der Reihe nach für eine deutsche Oper ein, standen teilweise miteinander in Fühlung und Verbindung und setzten das Werk fort, das Heinrich Schütz in Torgau begonnen hatte. Mittelbar und unmittelbar zeigt sich seine Mitarbeit in Rat und Förderung. In Braunschweig-Wolfenbüttel war Schütz Kapellmeister »von Haus aus«, Weißenfels war seine zweite Heimat, Hamburg war ihm durch Schüler lieb und vertraut geworden.

1639 beginnen die Braunschweiger Aufführungen in der Form von Festvorstellungen am Hofe und kommen allmählich so gut in Gang, daß 1690 ein öffentliches Opernhaus errichtet wird, das Berthold Feind in seinen deutschen Gedichten das vollkommenste aller norddeutschen Operntheater nennt. Es war wie das Hamburger nach venezianischem Muster eingerichtet und verwaltet, faßte 2500 Personen in Parterre und fünf Rängen und stand jedem offen, der anständig gekleidet war und ein Eintrittsgeld von 10 Silbergroschen und dazu die Platzgebühr bezahlte. Sie schwankte zwischen fünf Silbergroschen für einen Parterresitz bis zu fünf Talern für eine erste Rangloge. In der Messe fanden 20 Vorstellungen statt, bei denen der Herzog Ulrich, der den ganzen Plan entworfen hatte, auf 8000 Taler Einnahme, 3700 Taler Ausgabe, also auf einen Reingewinn von 4300 Talern rechnete. Den Stamm der Mitwirkenden lieferte die Herzogliche Kapelle, als Hilfskräfte kamen Sängerinnen aus Weißenfels, Helmstedter Studenten, der Zellerfelder Organist mit Chorknaben und Bergleute vom Harz. Der Betrieb im Großen änderte aber den Charakter der Braunschweiger Oper. Solange es sich um

Hoffeste gehandelt hatte, waren die Opern deutsch: Originale oder Nachbildungen. Der Herzog Ulrich selbst hatte eine Reihe geistlicher Singspiele gedichtet: »Amelinde«, »Jakobs Heirat«, »Daniel«, »Jonathan«; Hauptkomponist war der von Schütz empfohlene Kapellmeister Löwe, ein aus der Geschichte des deutschen Liedes bekannter Thüringer, der aus Wien kam. Ein Festspiel aus dem Jahre 1652, »Glückwünschende Freudendarstellung«, ist von der Prinzessin Elisabeth komponiert, das einzige aus der früheren Periode, dessen Musik sich in Wolfenbüttel noch vorfindet. Als nun aber regelmäßige Vorstellungen gegeben wurden, da strengen sich Bressand, der Hofdichter, und Cusser[1], der Kapellmeister, vergebens an, den Bedarf mit eigenen Werken zu decken. In erster Linie wendet man sich zur Aushilfe an deutsche Kräfte: Erlebach, Phil. Krieger, Bronner, Keiser treten auf. Aber es reicht nicht. Es müssen Lullysche Opern und venezianische übersetzt und eingerichtet werden, und das Ende sind Italiener in braunschweigischen Diensten: Parisetti als Dichter, Alveri, Fredrizzi als Komponisten. Mit dem neuen Kapellmeister Schürmann[2] erhebt sich das deutsche Element noch einmal: es beginnt die zweite Glanzzeit der Braunschweiger Oper. Wie früher Keiser, so machen jetzt Hasse und Graun hier ihre erste Schule durch, man bevorzugt unter den italienischen Werken die von Deutschen komponierten, Händelsche Opern erscheinen häufig. Aber die Italiener nehmen einen immer breiteren Platz ein: Cavalli, Scarlatti, Pollarolo, Bononcini, Lotti, Caldara bürgern sich ein.

Der Ausgang des Kampfes bleibt unentschieden. Im Jahre 1735 löst der neue Herzog Ferdinand Albrecht Oper und Kapelle auf.

Die Chrysandersche Arbeit über die Braunschweiger Oper ist durch einen Aufsatz von Albert Mayer-Reinach ergänzt worden, der Heinrich Graun als Opernkomponisten behandelt und über sein Wirken in Braunschweig Näheres mitteilt.

Über die Weißenfelser Oper waren wir die längste Zeit auf die Mitteilungen beschränkt, die sich in Marpurgs »Historisch-kritischen Beiträgen« von 1774 und in Gottscheds »Nöthigem Vorrat« (1757—65, 2 Bände) finden: trockene Aufzählung von Titeln, nur ganz ausnahmsweise Angaben von Dichter und Komponist. Zunächst hat sie Opel ein wenig vermehrt auf Grund einiger alter Textbücher, die sich in der Halleschen Stadtbibliothek gefunden haben und dann A. Werner auf Grund neuer Forschungen[3] zum Abschluß gebracht. Weißenfels wurde 1657 Residenz, aber der neue Herzog residierte lieber in Halle. Erst sein Nachfolger, Joh. Adolf, hielt wirklich in

[1] H. Scholz: »S. Kusser«, Leipzig 1901.
[2] Gustav F. Schmidt: »Georg Kaspar Schürmann«, München 1913.
[3] A. Werner: »Geschichte der Musikpflege in Weißenfels« (Leipzig 1912).

Weißenfels Hof, und erst von seinem Antritt 1680 ab beginnt die Geschichte der Weißenfelser Oper. Von der Mitte der achtziger Jahre bis 1732 finden regelmäßige Vorstellungen statt, in guten Jahren drei, vier neue Werke, im Durchschnitt eins. Die Texte sind in deutscher Sprache verfaßt, aber deutschen Inhalt haben unter 86 Stücken doch nur zwei: »Das entsetzte Wien« von 1683 und »Die thüringische Hertha« von 1684. An allen andern zeigen die bloßen Titel die italienische oder französische Abkunft: es sind mythologische Dramen oder Balletts. Bei einzelnen kann man die bestimmte venezianische oder Pariser Quelle angeben, etliche wenige sind aus Dresden, Braunschweig, Hamburg bezogen. Dichterisch hat demnach Weißenfels zur Entwicklung einer eigenen deutschen Oper nichts beigetragen. Musikalisch ruhte die ganze Arbeit auf Philipp Krieger aus Nürnberg, von 1725 ab auf seinem Sohn: Johann Gotthelf K. Kriegers Arbeiten, soweit sie erhalten sind, zeigen uns, wie schwer es den deutschen Musikern wurde, sich in die Monodie zu finden. Er versuchts mit einem durch Koloraturen modernisierten Motettenstil für den Aufbau der Form, im Ausdruck etwas eintönig und allzusehr zum Munteren geneigt, ganz wie sein Zittauer Bruder, der Liederkomponist Joh. Krieger.

Da aber die Weißenfelser nur für den Bedarf des Hofes zu arbeiten hatten und nicht gedrängt wurden, konnten sie ruhig bei den deutschen Zielen ausharren, und wurden eine moralische Stütze für die nationalen Bestrebungen. Keiser stammt aus Teuchern, aus Weißenfelser Gebiet, Schieferdecker in Lübeck, der Hamburger Förtsch wurden hier gebildet, einige von den wenigen dramatischen Versuchen Bachs sind auf seine Stellung als Weißenfelser »Kapellmeister von Haus aus« zurückzuführen. Auch Händel hat als Knabe seine ersten großen Eindrücke von Musik in Weißenfels empfangen. Die Weißenfelser Oper, die 1746 aufhörte, hat andern sächsischen Höfen ein Beispiel gegeben. Unter ihnen tritt der Altenburger am meisten durch Selbständigkeit hervor. Hier und in Eisenberg sind in der Zeit von 1671 bis 1728 allerdings nur 12 Opern entstanden, aber bis auf einen »Orpheus«, »Herkules«, eine »Irene« und einen »Adonis« sind sie ganz unabhängig von fremden Mustern. Eine hat einen vaterländischen Stoff: »Das glücklich aufgegangene Anhaltsche Bärengestirn«, eine Hochzeitsoper von 1697. Die andern schlagen ins komische Fach: »Der Ursprung des bürgerlichen Glückes«, »Der Ursprung des Zankes«, »Die drei Hauptbeherrscher menschlicher Begierden: Reichtum, Ehre, Weisheit«, »Die ungleich geratene Kinderzucht«. Das war also Oper in vollständigem Anschluß an die alte Schulkomödie. Aufgeführt wurden die Stücke beim Gregoriusfest und andern herkömmlichen Musikterminen, und zwar durch die Studierenden des Lizeo. Der Rektor Dr. Wenzel war der Dichter, gelegentlich lieferte er auch die Musik. Die Hauptkomponisten waren die einheimischen Kapellmeister Großer und Stölzel.

An Altenburg schließt Meiningen an, das unter der Regierung Herzog Heinrichs in den Jahren 1692—1704 neben Übersetzungen dramatische Kantaten mit lokal gefärbten Texten, auch zwei Opern bringt: »Die Römhildsche Frühlingslust«, »Die hochfürstlich Thema-rische Maienlust«. Komponist ist Römhild.

Hannover war durch Braunschweig zur Oper gekommen. Wichtig wurde es durch Agostino Steffani[1], der 1685 aus München hierher kam. Steffani ist einer der größten Musiker des 17. Jahrhunderts, berühmt namentlich durch seine Kammerduette, an denen sich Händel, der Steffanis wegen in Hannover Stellung nahm, gebildet hat. Steffanis Opern führten die Braunschweiger und Hamburger zu einem höheren Stil, über das Schwanken zwischen schwerfälliger Motettenanlage und dürftigstem Lied hinweg. Trotz der italienischen Musik hielt aber Hannover zur deutschen Sache, zu vaterländischen Stoffen wie »Heinrich der Löwe«. Ein prächtiges Opernhaus lenkte durch seine Maschinenwunder die Aufmerksamkeit der ganzen Musikwelt auf sich. Es hätte eine feste Stütze einer nationalen Oper werden können. Da begab sich Steffani unter die Diplomaten, im Jahre 1714 ging der Hof nach London. Damit schied Hannover aus der Bewegung aus.

Ihren größten Aufschwung hat die deutsche Oper des 17. Jahrhunderts in Hamburg erreicht. Schon seit 1658 hatte man hier dann und wann eine italienische Oper versucht, denn die Kunde von der neuen italienischen Kunst war durch die großen Kaufherren bald von Venedig hergetragen worden. Das Braunschweiger Institut reizte unmittelbar zur Konkurrenz. Musiker gab's in den norddeutschen Freistädten überall in Hülle und Fülle, der Dreißigjährige Krieg hatte sie aus den kleinen Städten weggetrieben. Auch an Dichtern fehlte es nicht, und die Hamburger Schulen waren durch ganz Deutschland berühmt. So war die Hansestadt seit den vierziger Jahren der Hauptsitz des deutschen Liedes geworden, der Weg zu einer deutschen Oper schien damit angebahnt. Der reiche Ratsherr Gerhard Schott beschloß den Gedanken ins Werk zu setzen, zog den Lizentiaten Lütjens und den weit angesehenen Organisten Jan Adam Reinken mit herzu und versicherte sich vor allem der Zustimmung der Hamburger Geistlichkeit. Das war ein Schritt, der die deutschen Verhältnisse eigentümlich beleuchtet. Die Italiener taten mit der Oper einen unverhohlenen Schlag gegen Kirche und Mittelalter, den Deutschen war das Musikdrama von dieser Seite einfach unverständlich. Das geistliche Ministerium hieß den Plan Schotts gut, auf dem Gänsemarkt an der Alsterstraße, da wo heute Lessings Denkmal steht, entstand ein eigenes Opernhaus, im Jahre 1678 wurde es mit einem geistlichen Singspiel, »Der erschaffene, gefallene und wieder aufgerichtete Mensch« eröffnet. Der Dichter war der kaiserlich

[1] Arthur Neißer: »Agostino Steffani«, München 1905. — A. Untersteiner: »Agostino Steffani«, Rivista musicale XIV, S. 509 ff.

gekrönte Poet Richter, der Komponist Johann Theile, ein Schüler von Schütz. In den nächsten Jahren folgten noch etliche biblische Opern: »Michal und David«, »Die makkabäische Mutter«, »Esther«, »Die Geburt Christi«, auch eine allegorische Oper »Cherubine, die göttlich Geliebte« schließt sich an. Es sind wertvolle Dichtungen, rein in der Sprache und in der Gesinnung; in der freien Erfindung, der Einstellung von Wirten, Hausknechten und andern Volksfiguren realistisch, aber bis auf vereinzelte Ausnahmen, wie der gefräßige Jude in der »Makkabäischen Mutter«, taktvoll. Sehr wohl könnte der Prediger Elmenhorst, wie angenommen wird, sie verfaßt haben. Hier bewegte sich die Phantasie der gebildeten Kreise, das sieht man, auf sicherem Boden, und es war ein Weg eingeschlagen, auf dem man zu einem ganz vorzüglichen deutschen Oratorium hätte kommen müssen. Ohne viel Suchen, in aller Einfalt war das Richtige getroffen. Leider aber begnügte man sich nicht damit. Die welterfahrenen und weitgereisten Schöngeister, der durch die ganze Musikwelt dringende Ruf Cavallischer, Cestischer, Lullyscher Opern setzten auch in Hamburg eine Renaissancerichtung durch. Namentlich der Komponist Adam Strungk[1], der aus Dresden kam, scheint dafür tätig gewesen zu sein, daß Stücke von Minato und Corneille übersetzt und nachgebildet wurden. Der Ratsherr und spätere Bürgermeister Lukas von Bostel fühlte auf diesem Feld einen neuen Beruf und ward der Führer der Modernen. In seinem »Cara Mustapha, der glückliche Großvezier« ging er 1682 sogar über seine Vorbilder hinaus und nahm einen Stoff aus der jüngsten Vergangenheit. Die Roheit der Sprache, die Plumpheit der frei nach Quinault eingestreuten Liebesszenen brachte aber die Hamburger Oper zum ersten Male in ernste Lebensgefahr. Die Geistlichkeit erhob Einspruch, verdammte, der Prediger von St. Jakobi, Magister Reiser, an der Spitze, von der Kanzel herab das Musikdrama als ein Werk der Finsternis und konnte erst durch die Gutachten der juristischen und theologischen Fakultäten von Rostock und Wittenberg beschwichtigt werden, die etliche der von den Parteien eingereichten Stücke, nämlich die nach Quinault gearbeiteten Dichtungen von »Alceste« und »Theseus« wegen der heidnischen Götter und Buhlereien, Bostels »Cara Mustapha« wegen Anstößigkeit *in puncto pii et honesti* verwarfen, sich aber grundsätzlich für die Singspiele aussprachen. Der Streit dauerte zwei Jahre und rief eine umfangreiche Literatur von Flugschriften und Broschüren hervor, aus der Elmenhorsts »*Dramatologia*« von 1688, die das Schlußwort bildet, hervorzuheben ist. Elmenhorst betont den Nutzen der Opern für Fortbildung von Poesie und Musik, verwirft aber die Mythologie. Mit der letzteren Ansicht war er in der Minderheit. Nach dem Zwischenfall mit dem »Cara Mustapha« verschwindet

---

[1] F. Zelle: »J. Theile und N A. Strungk«, Berlin 1891 (Programm des Humboldtgymnasiums).

nicht die Mythologie, sondern die Bibel von der Hamburger Bühne. Es kommen noch eine heilige Eugenia und der Märtyrer Polyeuct. Das sind Legendenstücke aus der *Azione sacra* der Italiener geliehen; von den einheimischen Dichtern liefert nur Bostel noch einen »Kain und Abel«. Von 1690 ab herrscht auf lange Zeit die Mythologie im Bunde mit der profanen Historie. Mit den Dichtern hat die Hamburger Oper Unglück. Bressand, der von Braunschweig hergezogen wird, ist der einzige, der eine Handlung geschmackvoll und den Forderungen der Musik entsprechend zu entwickeln versteht. Die andern stehen tief, tief unter den niedrigsten Venezianern. Wir Deutsche haben für Philologie und Altertumswissenschaft ausgezeichnete Gelehrte gestellt, in Poesie und praktischer Bildung aber hat kein Kulturvolk das Renaissanceexamen so schlecht bestanden wie das deutsche. Der Takt war in der langen Kriegszeit abhanden gekommen, in die vorhandene Gedankenwelt schob sich die Antike nur verwirrend ein, verschmolz nicht, setzte keine Ideen ab, sondern verführte nur zum Tändeln mit Namen und Anekdoten und zur Frivolität. Das Ärgste in diesem Mißbrauch alter Kultur ist von den Hamburger Librettisten geleistet worden. Unter ihnen gab Christian Postel den Ton an. Als Dramen sind seine Stücke liederlich und widerlich, um die Handlung ist's ihm kaum Ernst, seine Sprache würzt den Bombast der Schlesischen Schule durch Zoten. Postel ist aber ein gewandter Reimer und sichert sich den Erfolg durch eine Menge Liedereinlagen, die die Lebensweisheit und die Tagesinteressen des gemeinen Mannes geschickt in Verse fassen. Der anspruchslose Kleinbürger nahm aus diesen Opern immer etwas für den Hausgebrauch mit heim, und sei es ein schlüpfriges Couplet, wie in »Venus und Adonis« das Lied des Schäfers Gelon, in der »Ariadne« das Lied des Scherenschleifers.

Noch schlimmer war Balthasar Feind. Mit ihm beginnt in der Hamburger Oper die Herrschaft der lustigen Person, die bald unentbehrlich wird:

Und sind die Opern noch so schön,
wenn Arlechino nicht
sein Amt dabei verricht,
so können sie doch nicht bestehn,
ein Tor muß seinesgleichen sehn
und sind die Opern noch so schön

heißt's in Feinds eigenem »Antiochus«.

Es war nicht bloß die lustige Person, durch die Feind der Hamburger Oper schadete, sondern noch mehr tat er es durch den unsittlichen, unmoralischen Geist in der Auffassung der Fabeln. Mit Feind schwindet aus den Handlungen der Ernst, die Hamburger Oper geht unwillkürlich auf Karikatur und Parodie aus. Auch den furchtbarsten Geschicken sucht sie geistreich oder dumm einen Scherz, eine

witzige Wendung abzugewinnen. Feinds »Lucretia« schließt mit den Versen:

Hab Dank, Lucretia, deiner Ehr
hinfort ersticht sich keine mehr.

In Durlach, wo diese »Lucretia« 1719 in Bearbeitung erscheint, ist dieser Schluß noch mundgerechter gemacht worden:

Diese starb für ihre Ehr,
heut ersticht sich keine mehr.

Was die Hamburger sich als Komik bieten ließen, sieht man aus Hunolds[1] »Salomon« (1709). Da trifft die lustige Person des Stückes, Heses mit einem Schneidergesellen zusammen, beredet ihn mit ihm die Kleider zu vertauschen und sich mit verbundenen Augen auf einen Ball führen zu lassen. Die nächste Szene aber zeigt das glühende Bild Molochs, Salomon soll eben ein Opfer bringen, und dieses Opfer wird der unglückliche Schneidergeselle. Dem Götzen in die Arme gelegt, schreit er von Brandwunden entsetzt: »Au weh! Wie heißt das Ding?« Heses erwidert: »Sing nur, Herr Schneider, sing!« Der Oberpriester aber schließt den greulichen Vorgang mit:

Großer Moloch, sieh doch an,
was die Andacht hat getan.

Hunold hält in der Vorrede seines Stückes diesen widerlichen Einfall für ein Meisterbeispiel des Komischen. Ulrich König, der nachmalige Dresdner Hofpoet, tritt mit höherer Gesinnung in die Reihe der Hamburger Operndichter, er ist aber zu matt und langweilig, um erziehen zu können.

Im Jahre 1701 wurde eine Oper aufgeführt »Störtebecker und Gödge Michaelis« mit Musik von Keiser, den Text hatte ein Sänger namens Holter verfaßt. Der Störtebecker war ein Räuberhauptmann, der das Hamburger Land lange Zeit unsicher gemacht hatte und jüngst geköpft worden war. Den hatte man nun mit möglichster Naturtreue dramatisiert, das ganze Stück durch floß wirkliches Blut, Kälberblut aus Schweinsblasen, die die Sänger unter ihre Kleider gebunden hatten. Auch die Hinrichtung ward in dieser Weise vor den Augen der Zuschauer vollzogen. So weit war es mit der Roheit gekommen. Das Stück machte beim gewöhnlichen Publikum großes Glück, verzog sich jedoch bald ohne Musik auf die kleinen Bühnen der Stadt. Die Oper behielt aber von ihm als ein häufig gebrauchtes Requisit die Schweinsblase. Enthauptungen auf der Bühne waren sehr beliebt, Klistiere wurden verabreicht, vertierte Menschen rannten brüllend umher; bald spielte das liebe Vieh, Kamele, Pferde, Esel, Affen, selbst mit. Und doch knüpft an jenen »Störtebecker« eine gesunde Wendung in der Hamburger Oper an: Ungeklärt lebt schon

[1] H. Vogel: »Ch. F. Hunold« (Menantes), Lucka v. J. A.

in Postels lustiger Person mehr als eine Nachahmung der Venezianer, noch deutlicher zeigt sich in den Liedern seiner andern Personen, die die Moral und den Klatsch der Gasse in Reime bringen, das Bestreben, mit der Zeit und mit dem Volke Fühlung zu nehmen. Der »Störtebecker« geht nun auf dieses Ziel im großen los mit der ganzen Handlung und bedeutet so eine Absage an Renaissanze und Antike, sucht sie durch zeitgemäße, volkstümliche Dichtung zu ersetzen. Diese Richtung ist von den Hamburgern mit einigen Stücken weiter verfolgt worden. 1700 kommt eine Oper, die die Leipziger Messe zum Gegenstand, Studentenszenen zum Hauptinhalt hat, 1725 wird ein Stück, »Hamburger Jahrmarkt«, und ein anderes, »Hamburger Schlachtzeit«, aufgeführt. Es sind Bilder und Intermezzi aus dem Hamburger Leben, Figuren aus dem niederdeutschen Volke herausgegriffen. Dienstmädchen, Bergedorfer Gemüsefrauen, Marschbauern spielen die Hauptrolle. Es wird viel Plattdeutsch gesprochen. Von dieser Seite hat die Hamburger Oper in neuerer Zeit einen Bewunderer in Theodor Gaedertz (»Das niederdeutsche Drama«) gefunden. Sie sind keine Meisterwerke, aber gelungene Anläufe zu einer Volksoper, zu einer komischen Oper. Sie gehören mit den biblischen Stücken der Elmenhorstschen Periode zu den selbständigen, berechtigten und gesunderen Leistungen der Hamburger Oper. Leider kam es nicht mehr zu einer Ausgestaltung der neuen Gattung, das gebildete Hamburg, auch Mattheson darunter, verwarf sie. Man war im Wirrwarr nervös geworden und hatte den Maßstab für das der Oper Zuträgliche ganz verloren. Das deutsche Ideal kam dabei immer schlechter weg. Die Originalarbeiten traten immer mehr hinter den Übersetzungen zurück — darunter sehr geschickte der Steffanischen Opern durch Fideler. Bald macht sich Mischung verschiedener Sprachen immer breiter. Schon in Händels »Almira« findet man italienische Arien eingelegt, bei andern auch französische; ja Feind dichtete in seine deutschen Texte selbst freiwillig italienische Episoden. Das Ende ist der Einzug der italienischen Oper in Hamburg. 1738 wird das schöne Haus auf dem Gänsemarkt auf den Abbruch verkauft.

Am meisten bleibt bei diesem Schicksal des Hamburger Unternehmens die Arbeit der Musiker zu bedauern. Denn die hat sich in einem erfreulichen Crescendo entwickelt, das durch die Namen Theile, Strungk, Wolfg. Franck[1], Förtsch, Conradi, Kusser, Keiser gebildet wird. Als Gäste von auswärts treten in diese Reihe Bronner, Krieger, Händel, sehr oft besonders Steffani herein. Theiles Oper liegt in Upsala bisher noch unbenutzt, Strungk ist verloren. Das Bild der Hamburger Opernmusik der ersten Periode

[1] Fr. Zelle: »Joh. Wolfg. Franck«, Berlin 1889 (Programm des Humboldtgymnasiums); A. Werner: »Briefe von J. W. Franck, die Hamburger Oper betreffend« (Sammelbände d. IMG VII, S. 125 ff.).

müssen wir uns in der Hauptsache aus den Franckschen Werken suchen: »Vespasian«, »Aeneas«, »Diocletian«, »Kara Mustapha«, von denen die Mehrzahl der Arien gedruckt sind. Arien sind es der Form nach gar nicht, sondern Lieder, wie sie in der Ristschen Schule geschrieben wurden, einzelne steif, die Mehrzahl aber talentvoll, eigen, namentlich gemütreich. An die Musik machten die Hamburger allem Anscheine nach zunächst keine großen Ansprüche. Die Hauptsache war die Ausstattung der Opern. Schott war selbst ein tüchtiger Mechaniker, verstand sich auf Maschinen und legte einer lebenswahren Szenerie einen bedeutenden poetischen Wert bei. Hierfür wandte er bedeutende Summen auf, einen Salomonischen Tempel mit Stiftshütte, der zunächst für eine einzige Oper bestimmt war, hat er sich einmal 15 000 Taler kosten lassen. Was wir bloß aus Textbuch und Partitur von dieser Seite der Hamburger Aufführungen erfahren, ist erstaunlich genug. Nirgends sonst ist so viel in der Luft mit Flugapparaten, nicht bloß für einzelne Götter und Genien, sondern für ganze Züge von Najaden und Märchenpersonen gespielt, nirgends so viel mit Wassermassen auf der Bühne, mit laufenden Flüssen, mit Meeresprospekten und Schiffen gearbeitet worden. Maler und Ballettmeister Schotts waren ersten Ranges, und ihre Leistungen wurden von den verwöhnten Parisern, wie dem Dichter Regnard, der im Jahre 1680 eine aus dem Französischen übersetzte »Alceste« in Hamburg sah, bewundert. Daran hielten die Hamburger durch alle Bankrotte und Wechsel ihrer Operndirektion fest[1]. Als man 1727 zum letzten Male mit einem Subskribentenvereine — auf den Kopf 25 Taler — eine Rettung und Hebung des Institutes versuchte, setzte man in der Ausstattung ein: die »Omphale« von Destouches wurde als das erste Stück des neuen Regiments gewählt, weil sie an Dekorationen, Maschinerien und Tänzen besonders reich war, und für den Helm, den darin Gensericus trug, legte man 100 Taler an. Das größte Sängerhonorar in dieser freigebigen Periode beträgt dagegen 1000 Taler, in der Schottschen Zeit kam man mit dem Zehntel von dieser Summe aus. Der Komponist erhielt für seine Arbeit 50 Taler[2]. Während in Italien und an den großen deutschen Residenzen, selbst in Braunschweig und Hannover, längst das Kastratensystem herrschte, begnügte man sich in Hamburg, als die Oper ins Leben trat, mit reinen Natursängern. Die gebildetste Kraft, die Schott zur Verfügung stand, war der Buffotenor Magister Rauch, ein aus Würzburg entlaufener Jesuit. Neben ihm wirkten Schuster- und Schneidergesellen, in den Frauenpartien Blumenmädchen und andere Personen, die im öffentlichen Verkehr die Schüchternheit sich abgewöhnt hatten. Wohl auch falsettierten gelegentlich einmal Männer. Mattheson rühmt sich seiner

---

[1] Fr. Chrysander: »Über theatralische Maschinen um 1700« (Allgemeine musikalische Zeitung 1882.)

[2] Vgl. E. O. Lindner (a. a. O.)

Darstellung der Cleopatra, insbesondere des Geschickes, mit dem er deren Selbstentleibung vollzogen habe. Von der Gesangskunst hatten die Hamburger ersichtlich zunächst nur kleinstädtische Begriffe. Die Hauptsache war ihnen eine gute Stimme und die blieb noch lange für Wahl und Gunst das Entscheidende. Als die Demoiselle Conradi, die Tochter eines Dresdner Barbiers, im Jahre 1700 angestellt wurde, die man später mit Faustina Hasse verglich, kannte sie nach Matthesons Bericht nicht einmal die Noten, und die Rollen mußten ihr jahrelang durch Vorsingen eingetrichtert werden. Später allerdings besaß die Hamburger Oper in den Damen Schober, Rischmüller, Keiser, in dem Tenor Dreger und dem Bassisten Riemenschneider Virtuosen, die mit dem Namen oder den Leistungen über das Weichbild der Stadt hinausdrangen, Riemenschneider z. B. nach Dresden und London. Keiser durfte in seinen Opern Arien schreiben, die wie die der Anagilda in seiner »*Forza della virtu*« das Äußerste an Koloraturschwierigkeiten und an Forderungen des Ausdrucks enthalten, was es in der Geschichte des Musikdramas überhaupt gibt.

Die Wendung über die bloße Liedermusik hinaus, die Annäherung an italienischen Stil datiert vom Jahre 1682, von dem »Diocletian« Wolfgang Francks, seiner bedeutendsten Oper. Bald versucht man sich an den übersetzten Werken italienischer Meister, Cestis und Pallavicinis z. B. Dann erscheint Sigmund Kusser, nimmt das Personal der Hamburger Oper in die Schule und führt die musikalischen Leistungen des Instituts auf die Höhe der Zeit. Von Kussers eigenen Opern, die sehr beliebt waren, hat sich einiges erhalten — eine Reihe Arien aus seinem »Erindo« von 1695 in Schwerin —; als Dirigenten hat ihm Mattheson im »Vollkommenen Kapellmeister« ein Denkmal gesetzt. Besonders scheint er die Opern Steffanis geschätzt zu haben, die zwischen deutschem und italienischem Stil vorzüglich vermitteln, einfache Lieder und Sologesänge Cavallischen Schlages enthalten, in den begleiteten Rezitativen und in der Aufstellung obligater Instrumente in den Arien Dinge versuchen, die sich bei keinem seiner Zeitgenossen finden. Besonders beachtenswert ist »*Il trionfo del Fato*«.

Auf Kusser aber folgte Reinhard Keiser[1], und mit ihm beginnt musikalisch die Glanzzeit der Hamburger Oper; seine Werke sind das Größte und Erfreulichste, was überhaupt die deutsche Oper des 17. Jahrhunderts geleistet hat. In geordnete Verhältnisse gestellt, würde Keiser heute in der Geschichte in gleicher Reihe mit Männern wie Scarlatti, Rameau, Händel, Bach stehen. An unfertige Poeten, an ein Publikum von niedrigem Geschmack gewiesen, hat er sich nicht voll entwickeln können und ist in der Größe seiner Leistungen

[1] H. Leichtentritt: »R. Keiser in seinen Opern« (Berlin 1901) und M. Schneider: »Vorwort zu Keisers ‚Crösus'« (Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 37/38).

bis heute noch nicht zu seinem Recht gekommen. Chrysander, der ihn im ersten Bande seines »Händel« ausführlicher behandelt, Dommer, der in seinem »Handbuch der Musikgeschichte« dieser Chrysanderschen Charakteristik folgt, erkennen Keisers Talent an, bemängeln aber seine Bildung und seinen Charakter. Freilich war Keiser ein leichtes Blut, ein Weltmann im Sinne der galanten Zeit; so verfloß sein äußeres Leben wie ein Roman, er hat allen Glanz und alles Elend eines Künstlerlaufes durchkostet, ist als Grandseigneur mit eigener Equipage und Bedienten »in Auroralivree« durch Hamburgs Straßen gefahren und hat sich vor Gläubigern flüchten und verstecken müssen, wie ein Zigeuner und fahrender Gesell. Seine öffentliche Wirksamkeit beginnt am Theater, schließt an der Kirche und verläuft mit so viel Lücken und so viel Dunkel, daß in dem Gesamtbild bis vor kurzem die wichtigsten Daten, Geburt und Heimat, fehlten. Erst seit 1890 haben wir eine vollständige Darstellung seines Lebens von F. A. Voigt[1]. Aber wenn der künstlerische Ertrag einer solchen Existenz in 120 Opern besteht, da handelt's sich doch um mehr als einen begabten Sausewind. Von diesen 120 sind noch 18 Werke enthalten in der Preuß. Staatsbibliothek zu Berlin; sie genügen zu einem Urteil, in dem der Tadel ganz hinter die Bewunderung tritt. Man kommt unwillkürlich mit Mattheson, von dem wir die ersten Nachrichten über Keiser haben, zusammen, wenn er, der für den Menschen sich hämische Bemerkungen nicht versagen kann, vom Künstler ausruft: »*Il est le plus grand homme du monde.*« Scheibe, der immer tadelt, stimmt ihm bei, auch Telemann; Hasse[2] nennt ihn noch nach 40 Jahren den größten Meister der Welt und glaubt, daß man seine Melodien zu allen Zeiten in die neuen Werke einmischen könnte, ohne daß es jemand merke. Noch Reichardt spricht mit Begeisterung von Keiser, und Fétis berichtet über den tiefen Eindruck, den in seinen historischen Aufführungen Bruchstücke aus Keisers Werken hervorgerufen haben. Bach, Hasse und Graun haben aus Keiser gelernt und geschöpft, Händel hat einige seiner schönsten Stücke von ihm entlehnt, z. B. die Gavotte im »Josua«: »Wenn der Held nach Ruhme dürstet« aus der Arie »Amor macht mich zum Tyrannen« in »*La forza della virtu*«, das schöne Arioso: »Ach, es geht die Zeit« in »Agrippina«, das im »*Trionfo del Tempo*« und im »Messias« wiederkehrt, stammt aus Keisers »Octavia«, aus der Arie des Seneca: »Ruhig sein, sich selbst gelassen«.

Keiser war ein ganz enormes Talent, die Ideen strömten ihm so zu, daß er, wenn die Feder angesetzt war, zu arbeiten kaum nötig hatte. Wie oft ist er mit einem Stück in der Partitur ziemlich fertig. Da streicht er es aus und setzt's noch einmal ganz anders, weil ihm eine bessere Auffassung des Textes einfällt oder weil er daran denkt,

---

[1] Viertelj. f. M. W. 1890. S. 1890.

[2] Burney, »The present state of music in Germany 1773«.

daß es für den Sänger, für den es bestimmt ist, zu schwierig war. In der »Octavia« setzt er einmal zu einer Arie mit vier Fagotten an, die er sehr zu lieben scheint und überall in Kopenhagen, in Stuttgart gerade wie in Hamburg in Menge aufbietet[1]. Er schreibt darüber *à quattro*, scheints dann aber kaum gemerkt zu haben, daß die Fagottbegleitung ein Quintett geworden ist. Mattheson hat es sehr betont, daß Keisers Stärke in der Wiedergabe galanter, erotischer Szenen liege. In der Tat findet sich kein zweiter Deutscher, der nach dieser Seite in dem Grade wie Keiser ein Vorläufer Mozarts genannt werden kann. Nur er hat Stücke, die dem Champagnerlied im »Don Juan«, den Cherubim-Arien im »Figaro« ähneln, schon am Anfange des 18. Jahrhunderts geschrieben, nur er hat, wenn auch nicht so elegisch, doch so süß und anmutig von der Liebe gesungen wie Mozart. Aber man darf sich durch Mattheson nicht verleiten lassen, Keisers Kraft auf dieses Gebiet beschränken zu wollen. Gerade von den galanten Arien Keisers, die das Entzücken seiner Zeitgenossen bildeten, bleibt für heute nur ein Rest hübscher und reizender Motive — seine dauerhafteste dramatische Arbeit liegt in den leidenschaftlichen und tragischen Aufgaben, in Stücken, wie der Wahnsinnsszene des Nero in der »Octavia«, oder der Szene, wo die Kaiserin die Untreue des Gatten erfährt. Für solche Leistungen waren aber leider die Hamburger, die Textschreiber wie die Zuhörer, wenig gestimmt.

Keiser kann scherzen, kann trösten und wüten — alles gelingt ihm gleich mit derselben Sicherheit und Leichtigkeit. Und ebenso universell wie seine Begabung ist seine Bildung. Von den Franzosen hat er Ballett und Chor, die Kunst musikalischer Situationsmalerei, von den Deutschen das Lied und die Neigung zu kunstvollen Begleitungen, das meiste verdankt er aber doch der italienischen Schule. Auf ihrem Boden steht er in der Auffassung des Musikdramas, sieht seine Hauptaufgabe in der naturwahren Schilderung bedeutender Seelenzustände. Den Italienern folgt er auch vorwiegend in der Form. Zwar treten bei ihm die großen Monologe hinter der Menge kleiner Solostücke zurück, aber auch in ihnen baut er am liebsten im Schema der dreiteiligen, der Dacapoarie. Leicht macht sich's Keiser häufig im Secco-Rezitativ, da schwankt seine Aufmerksamkeit und sein Stil, nicht beachtet hat er die Anregungen, die Scarlatti, Lully, Campra für den Entwurf der Musik in größeren Bogen, für motivische Verbindung getrennter Szenen gegeben haben. Er hat der Oper keine neue Form und keinen neuen Geist gegeben, keine Keisersche Epoche begründet. Es ist aber zweifelhaft, ob man dafür seinen Charakter oder die Hamburger Verhältnisse verantwortlich zu machen hat. Jedenfalls geht seine Begabung über die eines Nachahmers weit hinaus.

---

[1] Er hatte unter anderm eine Suite für 8 Fagotts — eine Schnarrmusik nennt ers — komponiert.

Es gibt keinen zweiten Komponisten, auch unter den Italienern nicht, dessen Werke so viele ganz neue und ganz eigene stilistische Einfälle enthalten. Sie betreffen die Form mit urwüchsigen Mischungen von Gesang und Rezitativ, mehr aber noch die Färbung, die Wahl der Mittel, den Reichtum und die Originalität seines Akkompagnements. Der unbegleitete Sologesang in der Oper, den in der Gegenwart Wagner wieder wirkungsvoll verwendet hat, ist zuerst systematisch von Keiser eingeführt worden; auch die Meyerbeersche Idee, ohne Akkorde mit einem einzigen figurierenden und konzertierenden Orchesterinstrument begleiten zu lassen, geht auf Keiser zurück. Wo er voll begleitet, hat er die ungewöhnlichsten Kombinationen, dreistimmige Oboensätze und ähnliche Feinheiten, die auf Bach und Händel ersichtlich eingewirkt haben. Bach bewegt sich in Keisers Spur z. B. in »Herr, gehe nicht ins Gericht«, Händel in »Esther«, besonders auch in »Acis und Galathea«. Das Muster der Sopranarie »Fort, du süße Sängerschar« mit der schönen Begleitung von Flöte und Violine ist in Keisers »Octavia« II, 6 die Arie »Wallet nicht zu laut«.

Von den erhaltenen Opern Keisers sind die fürs Studium wichtigsten, als die reichsten: »Octavia« und »Crösus«, als eine der frischesten ist »*La forza della virtu*« zu empfehlen, »Pomona« interessiert als Vorfahr der durch die italienischen Veristen wieder in Aufnahme gekommenen Einakter. Gedruckt wurden zu Keisers Lebzeiten die Arien aus seinem »*L'inganno fedele*«. In Neudruck hat Eitner Keisers »Jodelet«[1] vorgelegt, eine schlechte Wahl, weil diese Oper nicht Keisers Wesen und Können, sondern den Verfall der Hamburger Oper widerspiegelt. Keiser hat's hier mit der Musik so gemacht, wie Feind mit der Poesie, er nimmt nichts mehr ernst, sondern geht aufs Travestieren aus. Eine gute Auswahl ist dagegen in den Deutschen Denkmälern getroffen.

Unter den Komponisten, die neben Keiser wirkten, ist Mattheson der bekannteste. Seine Opern sind aber viel geringer als seine Kirchenmusiken, gelungen nur in den Gassenhauern und Couplets. Musikgeschichtlich interessieren sie am meisten durch die Zumutungen an die Chorsoprane, für die das dreigestrichene *c* unter die gewöhnlichen Töne gehört.

Nach Keiser ist der bedeutendste Komponist der Hamburger Oper Telemann[2]. Seine Stärke liegt in den komischen Szenen und bei den pathetischen namentlich in Trennungs- und Abschiedsarien. Seine Liebesszenen und erotischen Einlagen, zu denen die Verlegenheit der Hamburger Dichter dem Ende zu immer eifriger greift, sind matt und ermangeln alle der Leichtigkeit, durch die Keiser über solche Aufgaben hinwegkam. In der Form Telemanns zeigt sich der fran-

---

1 Herausgegeben von Friedrich Zelle als 18. Band der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung (Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1892).

2 K. Otzenn: »Telemann als Opernkomponist«, Berlin 1902.

zösische Einfluß mit reicheren Chören. Telemann war neben Keiser der einzige, dessen Opern über Hamburg hinauskamen. Sein »Galan in der Kiste« — im Text eine Nachbildung von Ayrers »Mönch im Nachtkorb« ist in Berlin und Dresden als »Komödie von der singenden Kiste« aufgeführt worden.

Nach 1678, dem Eröffnungsjahr des Hamburger Institutes, ist in Norddeutschland nur noch ein Versuch zu einer deutschen Oper gemacht worden: in Leipzig. Zum ersten Male wurde in Leipzig 1685 eine Oper aufgeführt: »Das bezwungene Ofen«, möglicherweise ein Weißenfelser Stück. 1689 ließ nun Nikolaus Adam Strungk[1], der von Hamburg wieder nach Dresden zurückgekehrt war, auf dem Brühl ein eigenes Opernhaus erbauen. Darin ist von 1693 bis 1720 an den Oster- und Michaelismessen ununterbrochen gespielt worden, zuweilen sechs Stücke im Jahr. Abweichend von Braunschweig und Hamburg hat die Leipziger Oper weder biblische noch vaterländische Stoffe verwendet, das gelehrte Element nimmt von Anfang an die Führung zugunsten von Mythologie und Renaissance. Die erste Oper, mit der das Strungksche Haus eröffnet wurde, ist eine »Alceste«, das letzte Stück im Jahre 1720 eine »Berenice«. Und wie für diese beiden, so sind für die Mehrzahl der in Leipzig aufgeführten Opern die Texte aus der venezianischen Schule entnommen und übertragen worden. Gelegentlich benutzte man Übersetzungen oder deutsche Originalstücke aus Braunschweig, Weißenfels, Hamburg, wahrscheinlich auch gleich mit der Musik. Die »Ariadne« von 1712 wird so die Kussersche gewesen sein, der »Narcissus« von 1701 der »Echo und Narcissus« von Bressand und Bronner, die »Schäferin Cloris« Kriegers »Getreue Cloris«, die »Athanagilda« aus demselben Jahre Keisers »*Forza della virtu*«. Von bedeutenden italienischen Komponisten lernten die Leipziger den Pallavicino (1693 »*Nero*«) und den A. Scarlatti (»*Pirro e Demetrio*« 1696) kennen.

Die Bedeutung der Leipziger Oper liegt darin, daß sie eine zeitlang als Pflanzschule einheimischer Talente diente. Im ersten Augenblick scheint man sogar darauf gehofft zu haben, daß die berufsmäßigen Vertreter des Humanismus die Oper zur eigenen Sache machen würden. Die erwähnte und später öfters wiederholte Eröffnungsoper »Alceste« war von dem Konrektor der Thomasschule Paul Thiemich gedichtet, an der Ausführung der von Strungk komponierten Musik beteiligten sich im Orchester und auf der Bühne viele Studenten, die Hauptrolle aber sang Thiemichs Frau. Frau und Herr Thiemich und Gesinnungsgenossen scheinen allerdings vor der Kleinstädterei bald zurückgewichen zu sein[2], aber die Studenten waren und blieben jahrzehntelang als Instrumentisten, Sänger, Dichter und Komponisten Stützen des Institutes. Die meisten kamen aus dem

---

[1] Fritz Berend: »Nikolaus Adam Strungk«, München 1915.
[2] Blümner: »Geschichte des Theaters in Leipzig«. 1818.

Thomanerchor. Joh. Kuhnau, der Vorgänger Seb. Bachs, hat sich in einer Eingabe an den Rat am 17. März 1709 über den Schaden beschwert, den die Oper der Kirchenmusik zufüge. Da waren ein guter Sopranist Peschel und ein Bassist Petzold, durch Opernunternehmer verlockt, nach auswärts entlaufen. Zur Messe aber kamen sie nach Leipzig zurück, sangen auf der Oper und erschienen den ehemaligen Mitschülern als beneidenswerte und verführerische Größen.

›Die andern aber — fährt Kuhnau fort —, welche mit Frieden dimittirt werden, nachdem man ihnen zwar viel durch die Finger sehen müssen, machen es nicht viel besser. Denn anstatt daß sie zur Dankbarkeit vor die große auf sie gewandte Mühe dem *Choro Musico* ferner Dienste leisten sollten, so gerathen sie gleichfals bald unter die Operisten. Und wie es freilich lustiger zugeht, wo man *Operam* spielt, in öffentlichen Caffehäusern auch zu der Zeit, da die Musik verboten ist und des Nachts auf den Gassen oder sonst immer in fröhlichen *Compagnien* musiciret, als wo dergleichen nicht geschehen kann. Also leisten sie auch folgentlich lieber einander (und) ihres Gleichen in der Neuen Kirche Gesellschaft, als daß sie unter denen Stadtpfeifern und Schülern stehen und dem . . . *Choro Musico* beiwohnen sollten.‹

Es blieb aber dabei, daß die alten Thomaner als Studenten für den Thomanerchor nicht mehr zu haben waren. Sie sammelten sich in einem neuen studentischen *Collegium musicum*, das Telemann gegründet hatte. Daß der Rat und die maßgebenden Kreise den hier vertretenen Bestrebungen sehr hold waren, ergibt sich daraus, daß Telemann zum Organisten und Musikdirektor der neuen Kirche ernannt wurde. Hierher folgten ihm seine Studenten, und die Kirchenmusik der Neuen Kirche trat unter ihm und auch unter Melchior Hofmann, der als Student einer der gefeiertsten Opernkomponisten war, und den weiteren Nachfolgern zu der der Thomaner in einen Gegensatz. Die öffentliche Meinung stand auf ihrer Seite; hier war Opernluft und neue Zeit. Erst Bach brach der Gefahr durch geschickte Politik die Spitze ab: bei einer unerwarteten Vakanz brachte er die Direktion des ehemaligen Telemannschen *Collegium musicum* an sich. In dieser Stellung hat er die beiden letzten Orchestersuiten und seine weltlichen Chorkantaten, die den bezeichnenden Titel *dramma in musica* führen, geschrieben. Eine wirkliche Versöhnung der Parteien gelang ihm indessen nicht. Das italienische Fahrwasser, in dem die Leipziger Operisten trotz des deutschen Textes segelten, war ihm nicht vertraut. Schon zu Lebzeiten Bachs bestimmte ihm der Rat in Gottlob Harrer, einem Musiker, der den italienischen Stil, wenn auch nur in der allerflachsten und trivialsten Weise, vertrat, einen Nachfolger. So verlief also die Entwicklung der deutschen Oper in Leipzig ganz wider die ursprünglichen Absichten. 1727 wird das Strungksche Opernhaus abgebrochen, es folgt eine Lücke in der Geschichte der Oper

in Leipzig, 1744 zieht eine italienische Truppe im Reithaus ein. Aus der Reihe der ehemaligen Leipziger ist aber eine Anzahl von Komponisten hervorgegangen, die sich an den auswärtigen Versuchen einer deutschen Oper hervorragend beteiligten. Keiser, Grunewald, Graupner[1], Telemann in Hamburg, Stölzel in Altenburg, Boxberg[2] in Ansbach sind Leipziger Studenten gewesen. Als Sänger sind Bender in Wolfenbüttel, Petzhold in Hamburg, als Instrumentisten Pisendel in Dresden und Johann Böhm in Darmstadt berühmt geworden.

Mit Leipzig war der letzte Posten im Schützschen Revier gefallen. Neben ihm kommen nur noch einige in Süddeutschland für eine deutsche Oper unternommenen Versuche in Betracht. Ihr Hauptsitz ist Nürnberg[3].

Es ist nicht allgemein bekannt, daß das schöne Nürnberg, in dem noch heute die Steine von der Blüte und dem Glanz alter deutscher Kunst erzählen, auch musikalisch jahrhundertelang obenan gestanden hat. Für die Periode des unbegleiteten einstimmigen Gesanges hat R. Wagner mit seinen »Meistersingern von Nürnberg« wieder daran erinnert, für die Zeit des Chorliedes und die Jugend der Orchestersuite tritt seine Bedeutung aus dem noch erhaltenen Material hervor. Die ganz überwiegende Masse ist in Nürnberg gedruckt und verlegt, eine Anzahl der hervorragendsten deutschen Komponisten der älteren Zeit von Konrad Paumann bis zu Leo Hassler sind Nürnberger Kinder, oder sie haben vorübergehend in der Stadt Hans Sachsens und Peter Vischers gewirkt. Da kam der Dreißigjährige Krieg und stürzte Nürnberg geistig so, daß es sich bis heute vom Fall noch nicht wieder erholt hat. In Musik und Theater ist es nie wieder über die Provinzstufe herausgekommen, auch das geschichtliche Interesse für die Leistungen der guten Zeiten ist zu spät, erst in dem Augenblick erwacht, wo Dokumente und alle Quellen vernichtet waren. Was insbesondere sich über die Oper in Nürnberg erfahren ließ, ist in einem Büchel von Hyssel zusammengetragen, das als »Geschichte der Oper in Nürnberg« im Jahre 1860 erschienen ist. Erst in allerneuester Zeit sind diese Mitteilungen durch Sandberger in bezug auf die Löhnersche Zeit erweitert worden. Nürnberg hat sich das Musikdrama in den vierziger Jahren anzueignen gesucht und dabei das nationale Prinzip vertreten. Aus den Bürgerkreisen und aus den Kirchenchören nahm man die ausführenden Kräfte, Dichter und Komponisten waren ausschließlich Nürnberger. Die Aufführungen waren in der ersten Zeit

[1] Friedrich Noack: »Christoph Graupners Kirchenmusiken«, Leipzig 1916.

[2] H. Mersmann: »Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte«, Eisleben 1916.

[3] A. Sandberger: »Zur Geschichte der Oper in Nürnberg usw.« (Archiv für Musikwissenschaft. I, S. 84.

Kunstfeste, an denen die ganze Stadt teilnahm, und sie fanden nur selten statt. Der Mehrzahl nach waren die aufgeführten Opern biblische Stoffe, Theaterstücke, wie man sie von alters her aus den Aufführungen der Gewerke, aus den Schulkomödien, Moralitäten gewohnt war. Noch strenger als in Braunschweig, Weißenfels, Hamburg, Leipzig, als im Schützschen Gebiet, hielt man sich von Griechen und Römern fern; die Nürnberger ignorieren die Renaissance noch vollständiger als die Altenburger. Das einzige, was sie von der neuen Kunst interessiert, was sie nachzubilden suchen, ist die musikalische Vertonung des ganzen Gedichts, die Musik als Mittel einer feierlicheren Wirkung, als Verklärung von Poesie und Drama. Sie setzen (nach Hyssel) im Jahre 1643 mit einem Stück ein, dessen Inhalt die Verherrlichung der Musik selbst bildet. Es heißt: »Entwurf des Anfangs, Fortgangs und der Veränderung, des Brauchs und Mißbrauchs der edlen Musica«. Das muß eine Art historischen Konzerts, ein Zyklus dramatisierter Bilder aus der Musikgeschichte gewesen sein. Es beginnt vor der Erschaffung der Welt mit dem Gesang der heiligen Engel, die Gott loben, führt dann in 22 Teilen vom Himmel zur Erde und in die Hölle, wo durch Vokalmusik und Kontrapunkt das Zetergeschrei der Verdammten wiedergegeben wird, und schließt mit einem Hymnus, der mit allen Instrumenten musiziert wird. Zuletzt — sagt die alte Beschreibung — »blasen die Trompeten dreimal auf und die Heerpauken schlagen drein«.

Im Jahre 1668 müssen die Opernvorstellungen häufiger geworden sein. Bis dahin hatte man nur am Tage Theater gespielt, jetzt ist ein Nachtkomödienhaus da, in dem Aufführungen bei Lampenbeleuchtung veranstaltet werden. Der Volksmund aber nennt es Opernhaus. Und in dieses Opernhaus scheint allerdings die Renaissance eingedrungen zu sein. Hyssel nennt einen »Arminius« als Eröffnungsstück, unter anderm muß da auch ein »Theseus« aufgeführt worden sein. Denn aus diesem »Theseus« hat der Komponist, der Nürnberger Organist Joh. Löhner, bekannt durch seine Arien und seine Tafelmusik, im Jahre 1688 44 Arien drucken lassen, was Hyssel unbekannt geblieben ist. Aus Marpurg wissen wir ferner, daß 1687 der »Gerechte Seleucus«, aus dem Italienischen übersetzt, mit Musik von Löhner aufgeführt worden ist. Die biblische Richtung hat sich aber daneben immer behauptet. 1685 zeigt sie sich in dem »Beneideten und doch unverhinderten Eheglück Jakobs« — Fischer ist der Komponist —, 1696 in einem Singspiel »Die Eroberung Jerichos«, 1698 in einem Stück »Die glücklich wieder erlangte Harmonie«. Es ist nicht ausgeschlossen, daß günstige Zufälle und Bibliotheksforschungen diese Mitteilungen doch noch weiter vervollständigen. Aus der Anfangszeit der Nürnberger Oper haben wir mittlerweile einen »Seelewig« von 1644 kennen gelernt, und zwar wissen wir von ihm nicht bloß den Titel, sondern er ist

in Text und Musik erhalten[1]. Der Dichter ist Harsdörfer, der Komponist der durch Chorwerke und Suiten bekannte Gottlieb Staden. Der »Seelewig« gehört zu den Moralitäten, zu den vielen christlichen Variationen über das alte Motiv vom »Herkules am Scheidewege«. Die Komposition zeigt uns, daß die Nürnberger auch musikalisch originell sein wollten und sich um Italienisch nicht gekümmert hatten. Sie wußten also nichts vom Rezitativ: alle Erzählungen und Gespräche sind in einem taktmäßigen melodischen Liederstil gesetzt, ähnlich, wie die Florentiner die kleinen Prologe ihrer Opern komponierten. Auf den Charakter des Textes nehmen die Erfindungen des Komponisten wenig Rücksicht, sein Werk hat rührende Züge, aber in der Hauptsache ist es zurückgebliebene Biedermannskunst.

Auch davon ist Hyssel nichts bekannt geworden, daß die Nürnberger Oper nach andern süddeutschen Städten Absenker lieferte. Die Verbindung mit Ansbach (oder Onolzbach) stellt Löhner her, in den neunziger Jahren vertritt Boxberg, den wir von Leipzig her kennen, zuletzt das deutsche Element, aber schon von Pistocchi und andern Italienern umgeben. Noch früher als Ansbach, schon 1662, hatte die andere Brandenburgische Nebenlinie, die Kulmbacher, in ihrer neuen Residenz Bayreuth mit deutscher Oper eingesetzt. Sie hält bis 1726 daran fest, obwohl zwischendurch italienische Werke von Pistocchi, Conti, Pollarolo neben solche von Stölzel gesetzt werden. 1708 schreibt Zeno für Bayreuth seinen »*Narcisso*«. 1747 stellt der prachtliebende Markgraf Friedrich ein neues prächtiges Opernhaus, noch heute eins der größten Theatergebäude in Deutschland, in den Dienst einer italienischen Truppe. Dagegen glänzt Stuttgart, wo unter Karl Eugen die italienische Oper ständig wird, mit dem Besitz eines Jommelli. Am längsten hat Berlin gezögert, erst 1740 gestattet sich der preußische Hof den Luxus einer Oper, dann aber auch sofort einer italienischen.

Aber die Nürnberger selbst scheinen noch im Anfange des 18. Jahrhunderts an einer deutschen Oper festgehalten zu haben. Wie wir aus einem Briefe R. Keisers wissen, standen sie mit diesem Hauptvertreter der deutschen Oper im Jahre 1720 in Verbindung[2]. Keiser hielt sich damals von 1717 ab drei Jahre lang in Süddeutschland auf, hauptsächlich in Ludwigsburg. Für den dort residierenden Württembergischen Hof hat er eine kleine Oper, »Der Luststreit«, komponiert, deren Text sich noch erhalten hat. Indessen gelang es ihm nicht, Stuttgart für die deutsche Oper, die hier vorher Kusser vertreten hatte, zu retten.

---

[1] Das Original im Germanischen Museum zu Nürnberg; Auszüge gibt A. Reißmann: »Musikgeschichte«; einen teilweisen Neudruck bringen Eitners Monatshefte für Musikgeschichte XIII, S. 53ff.

[2] Sittard (a. a. O. I, 108.).

Die letzte süddeutsche Stütze der deutschen Interessen war Durlach, die Residenz der Markgrafen von Baden, das spätestens 1684 eingesetzt haben muß. Auch hier wurden Keisers Opern aufgeführt, und Keiser selbst hatte gehofft, als die Hoffnungen in Stuttgart zerrannen, hier eine Zuflucht zu finden. Von einheimischen Durlacher Komponisten ist Schweitzelsperger bekannt, von seinen Arbeiten eine »Lucretia«. Sie liefert einen weiteren Beweis für die Minderwertigkeit der deutschen Kunst im Musikdrama. Auch Durlach ging verloren.

Vom Jahre 1730 ab ist es mit der deutschen Oper zu Ende; überall herrschen die Italiener. Obenan stehen mit ihren Leistungen Wien und Dresden. Wien hatte die stärkste Kapelle, sicherte sich jederzeit die berühmtesten Kompositionen, wenn es die Komponisten nicht selbst haben konnte; alle Größen, auch der Neapolitanischen Schule, Scarlatti, Hasse, Perez, Traëtta, Jommelli haben für Wien eigene Opern komponiert; die ersten Virtuosen der italienischen Bühne vom Pompeo Sabbatini bis auf Guadagni haben in Wiener Diensten gestanden. Mitten in der schwersten Kriegsnot hatten die Kaiser Zeit für ihre Oper, komponierten selbst mit, Hof und Adel lebten im Musikdrama. Dresden hat das Glück gehabt, einige der ersten italienischen Meister zu Kapellmeistern zu gewinnen: Pallavicino, Lotti, Hasse wirkten dort nacheinander. München hat mehr Wert darauf gelegt, mit eigenen italienischen Kräften als mit den besten vorhandenen zu arbeiten.

Volksfreunde und Patrioten haben diesen Gang der Dinge immer wieder beklagt, und die großen Ausgaben, die die deutschen Fürsten des 17. und 18. Jahrhunderts für eine fremde und vielfach zweifelhafte Kunst machten, auf Verschwendungssucht, auf eitle Nachahmung Ludwigs XIV. zurückgeführt. Ludwig XIV. muß da ausgeschaltet werden, denn die Mehrzahl der deutschen Opernversuche setzt früher ein als die Tätigkeit der französischen *Académie de musique.* Die Ausgaben waren allerdings oft riesengroß, unverhältnismäßig, unbesonnen, von einem unverantwortlichen Ehrgeiz diktiert. Wir hören aus Wien und Dresden von 100000 Talern und von 400000 Talern, auf einen einzigen Opernabend gewendet und auch der übliche Kostendurchschnitt, in Wien 10—20000 Gulden für eine Aufführung, dünkt uns noch hoch genug. Wir hören von Sängergehalten, die auch heute noch märchenhaft klingen. Aber alle diese Ausschreitungen dürfen niemanden darüber beirren, daß die Oper als ein notwendiger Kulturaufwand erschien, daß die Opfer unvermeidlich waren, wenn Deutschland im Kunstverkehr, der im 17. Jahrhundert ohne Bahn und Telegraph einen regeren internationalen Charakter trug als in der Gegenwart, mit Schritt halten wollte. Wie uns der Humanismus die gelehrten Schulen und Universitäten gebracht hatte, so mußten wir uns auch mit der letzten Tat der Renaissance, der Reform des Theaters durch das

Musikdrama, abfinden. Da unsere einheimischen Dichter und Musiker hiebei versagten, so blieb nichts übrig, als nach den Originalen zu greifen und die italienische Invasion zu dulden. Was man von der Oper erwartete, hat sie in Deutschland am allerwenigsten geleistet. Doch aber hat sie auch bei uns verhindert, daß das Theater ganz der Staatsaktion und der Roheit verfiel. Den größten Nutzen aber zog von ihr die deutsche Musik. Sie ward durch die Italiener geschmeidig, und von der Oper her verbreitete sich die Liebe und Lust zur Musik auf neuen Wegen und in neue Kreise. Die Entwicklung auch der deutschen Instrumentalmusik ging von der Oper aus; den Musikreichtum Böhmens, Österreichs, Süddeutschlands und damit unsere Wiener Klassiker verdanken wir der Opernliebe der österreichischen Kaiser.





Italienische Oper unter den Neapolitanern

Während der Zeit, in welcher in der französischen Oper und in der deutschen neue Seitenlinien erblühten oder verdarben, stand das italienische Musikdrama in seiner Entwicklung nicht still.

Was den dichterischen Teil betrifft, so war diese weitere Entwicklung eine günstige. Es gelang zunächst das Drama wieder von den possenhaften Elementen zu befreien, die bei Beginn der venezianischen Periode als Zugeständnisse an das zahlende Volk eingefügt worden waren. Daß dieses komische Unkraut nicht die ganze Oper zu Falle brachte, daß der Verlauf anders wurde als in Hamburg, das war das Verdienst des Silvio Stampiglia, des Hofpoeten am kaiserlichen Hofe zu Wien, der in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts unter den italienischen Librettisten in den Vordergrund trat. Er war es auch, der an die Stelle des äußerlichen Schauwesens, der Jagd disparater, zusammenhangloser Szenen wieder bedeutungsvolle Handlungen zu setzen suchte, Handlungen, in denen einfach menschliche, allgemein verständliche, vom Wechsel der Zeit unabhängige Verhältnisse die Herzen der Zuschauer in Bewegung setzten und tiefer ergriffen. Ein solches wirkliches, schönes Drama, frei von den Unarten des damaligen Theaters, ist namentlich Stampiglias »*Mario fugitivo*«, ein Stück, das das Motiv der aufopfernden Gattenliebe in Wendungen und in einer Auffassung durchführt, die ziemlich genau mit dem »Fidelio« übereinstimmen. In der schönen Komposition des Giov. Bononcini wurde dieser »*Mario fugitivo*« eine der verbreitetsten Opern in den ersten Jahrzehnten nach 1700.

Befestigt und weitergeführt wurden die Reformen des Stampiglia durch Apostolo Zeno[1], seinem Nachfolger als kaiserlichem Hof-

[1] M. Fehr: »Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes«. Zürich 1912; A. Wotquenne: »Alphabetisches Verzeichnis der Stücke in Versen

poet. Zeno, ein nicht unbedeutender Gelehrter, der auch das Amt des Historiographen am kaiserlichen Hofe bekleidete, eine ernste und edle Natur, riß das Musikdrama mit einem Rucke aus den Bahnen anekdotischer Unterhaltung empor, in die es in Venedig geraten war. Die *accidenti verissimi* oder *stranissimi*, in deren Erfindung die Aureli und Minato ihren höchsten Stolz gesetzt hatten, schränkte er ein, befreite sie von Anachronismen und hielt sich streng, pedantisch fast, an die Überlieferung der alten Quellen. Sein Schillersches Hauptziel war: durch Vorführung edler Charaktere das Musikdrama, das Theater überhaupt zu einer Schule der Tugenden zu machen. Scharfsinn und Reife des Urteils in kritischen Lagen, Großmütigkeit gegen Beleidigung und gegen Feinde, Maß im Glück, Tapferkeit im Unglück, Beständigkeit der Freundschaft, treue Gattenliebe, starke Hilfe den Unschuldigen geleistet, Erbarmen gegen Elende, Wohltun, Gerechtigkeit — das waren die Eigenschaften, die das Volk an den Helden Zenos lernen sollte. Freilich, ein wirklich dramatisches Genie besaß Zeno nicht. Fast keines seiner Dramen kommt ohne die landesüblichen Notbehelfe der Verkleidung und Verwechslung, ohne die starken Drucker der Gifttasse und dergleichen Krücken zu Ende, und dem Edelmut seiner Helden ist zuweilen ein starker Teil Übertreibung und Unnatur beigemischt. Aber durch die Größe seiner Absichten und sittlichen Ziele, durch die Reinheit und Strenge, mit der er sie durchführte, verdient er sich einen Ehrenplatz unter den dramatischen Dichtern seiner Zeit. In der Geschichte der Oper braucht man nicht anzustehen, ihm die erste Stelle einzuräumen. Sein »*Lucio Vero*« — »Rodelinda« bei Händel —, sein »*Temistocle*«, seine »*Merope*«, »*Ifigenia in Aulide*«, »*Scipione nelle Spagne*«, seine »*Nitocri*« gehören zu den besten Operndichtungen, die wir bis heute besitzen. Man kann sie mit Genuß lesen; der Musik kommen sie durch den knappen, energischen Rhythmus der Sprache entgegen. Die Bedeutung dieses Dichters ist in Italien noch am Ende des 18. Jahrhunderts in einer Gesamtausgabe seiner sämtlichen Musikdramen zum Ausdruck gekommen. Sie umfaßt unter dem Titel »*Poesie drammatiche di Ap. Zeno*«, Torino 1795, 12 Bände; in ihnen 47 Opern und 12 Oratorien.

Die Italiener haben dem Zeno einen andern vorgezogen, seinen Nachfolger Pietro Metastasio[1]. In italienischen Literaturgeschichten, Theaterchroniken usw. findet sich der Name des Metastasio allen Ernstes neben den des Homer gestellt. Die Italiener halten ihn für einen der größten Dichter aller Zeiten, und

---

aus den dramatischen Werken von Zeno, Metastasio und Goldoni«. Leipzig 1905; L. Pistorelli: »Le melodrammi inediti di Apostolo Zeno«. (Riv. mus. III, S. 261 ff.)

[1] Angelo de Gubernatis: »Pietro Metastasio«. Seria di lezioni fatte nell' Università di Roma 1909—1910 (Triest 1910).

1898 wurde im ganzen Lande der 200jährige Geburtstag dieses Mannes mit einer Begeisterung begangen, wie wir Deutsche kaum unsern Schiller und Goethe feiern. Nun, wer in einer der vielen Gesamtausgaben der Werke des Metastasio, vielleicht in der vierzehnbändigen Turiner vom Jahre 1822, seinen »*Attilio Regolo*« aufschlägt, wird ihm die Anerkennung nicht versagen können, daß er ein bedeutender Dramatiker war, in dem ein Hauch Sophokleischen Geistes lebt. Aber dieser »*Attilio*«, dieses Hohelied der Seelengröße, ist doch mehr eine Ausnahme unter den Werken Metastasios. Für uns Deutsche ist er zu schwach, zu schmachtend und zu sehr Manierist, zu sehr ein Kind einer verliebten italienischen Periode. Zeno ist ernster und männlicher. Wenn trotzdem seine Landsleute den Metastasio vorzogen, so beruht das darauf, daß die Dichtungen des Metastasio so effektvoll in der Sprache waren; Metastasio ist ein Virtuos der Sentenz, ganz und gar das Produkt und damit der geborene Führer einer empfindsamen Zeit, ein Labsal für schöne Seelen, die über Gemeinplätze in Rührung und Andacht geraten, wenn sie in gute Verse gekleidet sind. Noch reicher fast als an Sentenzen ist Metastasio an vergleichenden Bildern; Gutzkow hätte ihn für sein Pamphlet über den Schwulst in der Poesie benutzen müssen, wenn er ihn gekannt hätte. Es sind dieselben Bilder vom Schiffer im Sturm, von dem girrenden Täubchen, die bei jeder Regung von Fried und Freud immer wiederkehren. Man begreift eine Zeit nicht, die dieser Trivialitäten nicht müde wurde. Aber der Wohlklang war es, der es den Lesern antat und die Hauptsache: dieser blendende Zierrat ließ sich musikalisch so gut gebrauchen.

Man kann die Frage, ob Metastasio bedeutender war als Zeno oder nicht, auf sich beruhen lassen. Genug, die Zeitgenossen schwärmten für ihn. Maria Theresia bezeichnete es als einen der größten Glücksumstände ihres Lebens, den großen Metastasio zu besitzen; eine andere Wiener Dame setzte ihn zu ihrem Universalerben ein. Da war aber M. anständig und vernünftig genug, die Erbschaft zugunsten des hinterlassenen Mannes und der Kinder zurückzuweisen. Calsabigi stellt ihn in der Vorrede zur Turiner Ausgabe von 1751 über Corneille und Racine, und noch dreißig Jahre später schien er unserm Joh. Ad. Hiller Sophokles und Euripides übertroffen zu haben. Hundert verschiedene Ausgaben beweisen die Verbreitung der Werke Metastasios, und unter den italienischen Komponisten um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist wohl keiner, der nicht Dichtungen dieses Mannes komponiert hätte. Namentlich Metastasios »Olympiade« wurde das übliche dramatische Pensum, an dem die Kräfte fast gerade so regelmäßig gemessen wurden, wie in der Kirchenmusik an dem Text der Messe. Neben dieser und dem »*Attilio*« sind als Hauptopern Metastasios noch zu nennen der »*Artaserse*«, »*Adriano in Siria*«, »*Demetrio*«, »*Ezio*«, »*Didone abbandonata*«, »*Siroe*«,

»*Catone in Utica*«, »*Demofoonte*«, »*Alessandro nell' Indie*«, »*Ciro riconosciuto*«, »*Temistocle*«, »*Semiramide*«, »*Il Re Pastore*«, »*Il Sogno di Scipione*«. Im ganzen sind 57 Operndichtungen von ihm gedruckt worden.

So gewiß nun die Arbeiten Metastasios und namentlich die des Zeno eine Reform und einen Fortschritt darstellen, wenn wir sie gegen die Operndichtung der Venezianer und Hamburger halten, so gewiß sie im Gefühlsgehalt selbst den französischen Werken überlegen sind, so wenig entsprechen sie doch den Anforderungen an ein gutes Drama im allgemeinen. Dem Inhalte nach bilden sie fast alle dasselbe Einerlei von Staatsaktion und Liebelei, die Form aber, in der sie ihre dürftigen Probleme entwickeln, ist unfrei und mechanisch, mehr Schablone als Form. Die Führung der Handlung folgt fremden Gesetzen, Gesetzen, die nicht aus der Natur der Charaktere und Ereignisse entspringen. Den Dichtern ist die Darstellung eines großen und merkwürdigen Schicksales weniger Hauptsache, als vielmehr ein Vorwand, ein Mittel eine Reihe vorher fertiger, hergebrachter und üblicher Theatereffekte auszubreiten. Hatten die Dichter früher in der venezianischen Schule ihre Stärke in den *accidenti verissimi* gesucht, in der Erfindung von allerhand ergötzlichen und erstaunlichen Episoden, so verlegten sie jetzt ihre Kraft darauf, aus der Handlung einen reichen lyrischen und didaktischen Ertrag zu ziehen. Jede Szene, gleichviel, ob bedeutend oder unbedeutend, schloß mit gefühlvollen und schwungvollen Versen, die geringfügigsten Wendungen endeten mit großen Betrachtungen; der Reflexion, der Selbstbespiegelung und Empfindsamkeit war kein Ende. Die Handlung stand still, die Hauptziele kamen außer Sicht, nur damit alle, auch die letzten Nebenpersonen, passend oder nicht, ihr Herz ausschütten konnten.

Durch die Reform, die durch die Namen Stampiglia, Zeno und Metastasio vertreten ist, war der Operndichtung der demokratisch vulgäre Charakter, den sie in der venezianischen Oper angenommen hatte, wieder abgestreift. Die Spaßmacher und die komischen Szenen waren über Bord geworfen, an die Stelle des bunten Wirrwarrs war eine ruhigere und vornehmere Führung der Handlung getreten, das Musikdrama hatte sich dem antiken Vorbilde wieder mehr genähert, zeigte wieder einen ernsteren und edleren Geist. Es tat aber in dieser Richtung zuviel. Namentlich Metastasio ging in dem Streben gedankenreich und gefühlvoll zu sein, über das rechte Maß weit hinaus, zerstörte mit seiner Überschwenglichkeit an Betrachtungen und Bildern, an lyrischen Ruhepunkten die Ökonomie der Dramen, und verwischte den Unterschied zwischen Haupt- und Nebenszenen, zwischen bedeutenden und unbedeutenden Vorgängen. Ja schlimmer noch, er zieht den Vorwand zu Herzensergüssen künstlich herbei. Dafür finden sich in allen Dichtungen des Metastasio Beispiele in Hülle und Fülle; mit einem der stärksten beginnt gleich sein Haupt-

werk, der »*Attilio Regolo*«. Attilia ist von Karthago, wo der Vater seit fünf Jahren als Geißel gefangen sitzt, heimlich nach Rom geeilt, um seine Befreiung zu betreiben. Da trifft sie den Licin, ihren Geliebten, und macht ihm heftige Vorwürfe, daß er noch nichts für den Mann getan, dem er alles dankt. Sie will nun selbst den Konsul stellen, und mitten in der Volksmenge erwartet sie ihn. Es ist ein Augenblick voll Spannung. Aber seine Wirkung wird vernichtet. Denn die hochpolitische Szene schließt mit einer Liebesarie. Als Attilia den Konsul erblickt, sagt sie zum Licin:

»Nun geh!«

Licin: »Ach, nicht eines Blickes würdigst du mich?«

Attilia: »Jetzt bin ich Tochter und nicht Liebhaberin«.

Licin: »Du bist Tochter; ich auch preise die Erinnerung an den Vater; aber denke du, mein Alles, dann und wann nur auch an mich. — Deines schönen Herzens Tugend wird, Geliebte, nicht beleidigt, wenn du dich der Treue erinnerst dessen, der für dich nur lebt.«

An dieser Stelle die Handlung aufzuhalten, ist doch ganz verkehrt. Aber noch ärger ist es fast, daß durch die Verse des Licin der ganzen Szene ein falscher Stempel aufgedrückt wird. Denn darin war nicht von Liebeshändeln die Rede, sondern von politischen.

Und so wie in diesem Beispiele ist es in der Hälfte aller Fälle überall in den Opern des Metastasio, die Musik unterstützt die Handlung nicht, sondern sie bricht ihr die Spitze ab, läuft bestenfalls neben ihr her.

Das fällt heute jedermann als ein Grundgebrechen an den Arbeiten des Metastasio auf. Wir fragen verwundert, wie konnte das dem gescheiten Mann und seiner Zeit entgehen? Das entging ihm, weil die gebildete Welt des 18. Jahrhunderts ganz unter dem Zeichen der Empfindsamkeit stand. Die heroischen Elemente ruhten, insbesondere in den südlichen Ländern. Erst von Norden her, in Karl XII. von Schweden, in Peter dem Großen und namentlich in dem Alten Fritz traten wieder große Männer auf und setzten die Volksseele in kräftige Erregung. Das war die Zeit der schönen Seelen; der *confessions* und Bekenntnisse, die Zeit des Rokoko, die den Wert des Zierlichen und Kleinen überschätzte, eine Zeit, die in dem notwendigen und ehrenvollen Kampf gegen eingerissene Roheit ins Extrem verfiel und mit den Talenten des Feingefühls, der Herzenszartheit und Einfalt einen eitlen Kultus trieb. In der Geschichte der deutschen Lyrik ist diese Geschmacksverirrung durch die zahlreichen Lieder der Güntherschen Schule, die die Genügsamkeit feiern, die Schwärmereien über die Tasse Kaffee, eine Pfeife Tabak, über die Reize des Kanapees nach der einen Seite festgelegt, nach der andern durch die Schäferpoesien der Frau Gottsched, der Mariane von Ziegler und durch Freundschaftslieder wie Klopstocks »Ebert, mich scheucht ein trüber Gedanke«, mit seiner krankhaften Sentimentalität. In der dramatischen

Dichtung bildeten die Metastasioschen Opernbücher den stärksten Auswuchs jener empfindsamen Zeit. Mit ihnen nimmt, wie einst in der Florentiner Periode, die Aristokratie wieder Besitz vom Musikdrama; aber wie die venezianische Herrschaft ihre Späße und ihren plebejischen Geschmack hineintrug, so bringt das neue Regiment in der Oper seine Gefühlsseligkeit zur Geltung.

Zum Teil wirken in den Fehlern der Metastasioschen Dichtungen die Sünden der venezianischen Schule weiter fort. Denn sie hatte das dramatische Gewissen eingeschläfert und alle daran gewöhnt, das Interesse an der Haupthandlung hinter Nebendingen zurückzusetzen. Die Musik hatte in den venezianischen Opern mit den häufigen Liedeinlagen ihre alte Neigung zur Selbstherrlichkeit wieder einmal durchgesetzt, und man schritt auf dieser Bahn weiter und machte dem Sologesang immer größere Zugeständnisse, je stattlicher er sich selbst entwickelte und an innerem Gehalt wie an äußerem Reiz gewann. Die Vernachlässigung des Dialogs, die gleich nach Cavalli schon bemerkbar wurde, nahm immer mehr zu. Das sogenannte Rezitativ ward zum Stiefkind der Komposition, der Beiname Secco-Rezitativ, den es erhielt, bezeichnet das Verhältnis. Nur ausnahmsweise bemühten sich die Musiker hier etwas zu bieten und ausdrucksvoll zu sein. Ihre ganze Kraft wendeten sie den lyrischen Stellen zu und der Ausbildung der Gesangformen, in die sie eingekleidet wurden. Es kam infolgedessen zu einer vollständigen Scheidung in der Musik der Opern zwischen Rezitativ und Arien; man hatte eine Musik ersten Grades in letzteren und eine Musik zweiten Grades in ersterem. Die Komponisten schrieben oft für das Rezitativ die Noten gar nicht hin, sondern nur die Worte, andermal bloß die Noten ohne Worte; kopierte man eine Partitur, ließ man die Rezitative ganz weg. In dieser Fassung finden sich viele Opern des 18. Jahrhunderts in den Bibliotheken. Das Publikum hörte den Arien zu, während der Rezitative plauderte es, und diese Gewohnheit hat sich in Italien bis auf den heutigen Tag erhalten. Gluck hat dagegen nichts vermocht; vielleicht gelingt es Wagner.

Metastasio rechnete nun mit diesem Unfug als mit einer Tatsache. Die Mehrzahl seiner Szenen ist so angelegt, daß das Rezitativ beginnt und eine Arie schließt. In der Regel ergießt sich der Ariensegen über alle Szenen gleichmäßig, ob sie bedeutend sind oder nicht. Wenn der Vorgang selbst nicht natürlich zu einem lyrischen Erguß drängt, so wird die Gelegenheit dazu gewaltsam geschaffen, so wie es oben das Beispiel aus »*Attilio Regolo*« gezeigt hat. Manchmal fehlt einer Szene die Arie, dafür haben andere deren mehrere; oft gestattet die Situation am Eingang einen geschlossenen Gesang, Träumern und Trauernden eine Arie, aufgeregten Personen ein begleitetes Rezitativ.

Metastasio selbst und seine Lobredner haben in dieser Anwendung der Arie einen rühmlichen und vollkommenen Ersatz des griechischen

Chores erblickt. Als ob bei Äschylos und Sophokles der Chor jemals störte und sich als fremdes, äußerliches Element aufdrängte! Der Mangel an dramatischem Takt, mit dem bei Metastasio die Arie so oft eintritt, wird dadurch noch verschärft, daß er für seine Arien immer dieselbe Form wählt. Es sind stets zwei Vierzeiler; der zweite stellt sich im Inhalt in einen bald stärkeren, bald gelinderen Gegensatz zum ersten. Diese Anlage entspringt einer musikalischen Rücksicht; sie ist auf die sogenannte Dacapoarie zugeschnitten, eine Form des Sologesanges, die wir schon bei Cavalli treffen. Sie paßt für Situationen, wo ein gefaßter Entschluß von Zweifeln gestreift, eine Hauptempfindung zur Klärung gebracht wird. Jetzt wird die Dacapoarie ohne Rücksicht auf die Situation eingeführt. Sie drängte im Laufe der Zeit alle andern Formen mehr und mehr zurück und erlangte eine nur selten bestrittene Alleinherrschaft, hauptsächlich deshalb, weil sie dem Sänger in dem Schlußteile, dem dritten Teile, der im wesentlichen eine Wiederholung des ersten war, Gelegenheit gab, seine Kunst im Variieren zu zeigen. Metastasio hat aber durch seine Dichtung wesentlich dazu beigetragen, die Dacapoarie in der Gunst des Publikums zu befestigen. Denn seine Vierzeiler sind Meisterstücke, anmutige, zuweilen bedeutende Gedanken mit der Kürze und Prägnanz des Sprichwortes in die Zeilen gedrängt.

Überhaupt ist dieser Dichter ein Virtuos der Sprache, und besonders einer Sprache, wie sie der Musiker braucht, auch im Dialog. Gleichmäßig beherrscht er die Affekte, immer findet er die rechten anschaulichen Worte, und immer ist er klar. Auch als dramatischer Erfinder ist Metastasio bedeutend, kühn in der Darstellung von Seelengröße, wie in der »*Statira*«, rührend in der Schilderung von Freundschaftsverhältnissen, wie im »*Arminio*«, in der »*Ipermestra*«. Ein Kind seiner Zeit und seines Landes bleibt er in der Charakteristik; seine Tyrannen, der Artabano im »*Artaserse*« z. B., lassen alle Teufel in der Grausamkeit hinter sich, in der Motivierung und Wahl der Mittel, in der Lösung der Konflikte. Varus unterhandelt nicht direkt mit Armin, sondern schickt seine Schwester, die Marzia, vor, durch eine Liebschaft den Boden zu bereiten; der Meuchelmord blüht, und der alte Deus ex machina feiert Triumphe. Am Schlusse der drei Akte überstürzen sich die Ereignisse in Metastasios Opern. Segest will die eigene Tochter töten, nur aus Haß gegen den Armin. Zur rechten Zeit kommen Armins Gefährten und entwaffnen das Scheusal. Nach fünf Minuten ist dann aber die allgemeine Versöhnung fertig. In »*Ipermestra*« will Darvo den Linceo ermorden. Da ertönt's von draußen: »*Moro il tiranno*« und die Tochter schützt den unnatürlichen Vater. Der wird darüber gerührt, und mit einem »Seid glücklich!« ist die Oper aus. In dieser Sucht auszugleichen und die Handlungen ohne alle Schatten zu schließen, spricht sich in den Metastasioschen Dichtungen ein äußerer Einfluß aus. Sie waren als Festopern für die Höfe gedacht. Nur bei der »*Didone*« und

einigen andern hat er sich ein Ende in Trauer oder Resignation erlaubt.

Der Boden, auf den diese Dramatik des Metastasio die Komponisten verwies, war sehr ungünstig. Die venezianische Oper hatte ihnen den Chor genommen; das Musikdrama der Wiener Hofpoeten beschränkte sie auch im Sologesang. Die Texte der Dichter und die Gewöhnung des Publikums entzogen den Dialog so gut wie ganz der eigentlichen musikalischen Kunst. Die Arbeit im Rezitativ war unmöglich oder unfruchtbar, die Tonsetzer waren vorwiegend nur Arienkomponisten. In der Arie aber mußten sie ihre Kunst an dramatisch nichtige und unsinnige Aufgaben verschwenden; sie waren in ihr an ein und dieselbe Modeform gebunden, die Dacapoarie, und sie waren drittens nicht einmal in dieser Dacapoarie frei, sondern sie mußten nicht bloß mit den Kräften der verfügbaren Sänger vernünftig rechnen, sondern auch ihrem Ehrgeiz, ihrer Eitelkeit entgegenkommen.

Bedenkt man diese Schwierigkeiten, diese Schranken und Hemmnisse, so kann man nur darüber staunen, was die Musiker auf diesen Grundlagen doch geleistet haben. Aus der Summe der italienischen Opernpartituren des 18. Jahrhunderts tritt dann nicht das äußerliche Blendwerk, das Triviale und das ganz Verfehlte in den Vordergrund, sondern der reiche Schatz an Meisterstücken des Ausdrucks, den sie für alle Lagen des Gemütslebens bieten.

Der Rückzug aus der reicheren und freieren Formenwelt Monteverdis und Cavallis beginnt deutlich schon in dem dritten Abschnitt der venezianischen Periode bei Lotti, Caldara, bei Pallavicini und Pollarolo. Noch entschiedener als sie steuern Domenico Freschi, Domenico Gabrieli und Alessandro Stradella auf einen neuen Stil, auf die Trennung von Rezitativ und geschlossenen Sologesang los.

Der vollständige Bruch vollzieht sich von dem Zeitpunkte ab, wo die Süditaliener einsetzen und die neapolitanische Schule in der Führung der Oper an die Stelle der Venezianer tritt. Neapel war um die Mitte des 17. Jahrhunderts mit 300 000 Einwohnern die größte Stadt Italiens, der Sitz eines Königshauses, das an Glanz keinem Fürstenhofe nachstehen wollte. Ganz natürlich fand hier die junge Oper schnell Beachtung, in Francesco Provenzale auch bald einen einheimischen Vertreter von Bedeutung. Der Künstler aber, der eine Neapolitanische Schule ins Leben rief, die die Entwicklung des Musikdramas auf ein halbes Jahrhundert bestimmte, war Alessandro Scarlatti.[1]

Die Musikgeschichte steht diesem Meister gegenüber immer noch vor mancher Lücke. Es ist noch nicht lange her, daß die Zeit seiner Geburt und seines Todes festgestellt worden ist, und zwar

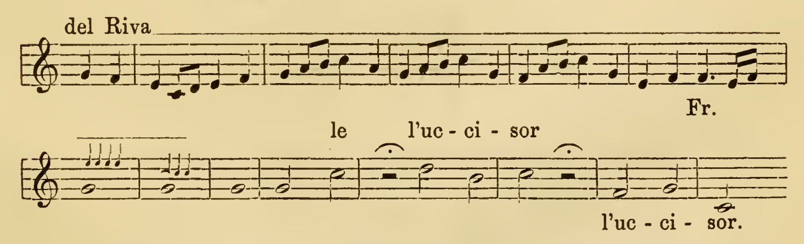
---

[1] Ed. Dent: »The operas of Alessandro Scarlatti« (Sammelbände d. IMG IV, S. 143 ff.); derselbe: »Alessandro Scarlatti«. London 1905.

durch Francesco Florimo, dem wir eine spezielle Geschichte der neapolitanischen Schule verdanken. Sie erschien unter dem Titel »*La scuola musicale di Napoli*« vier Bände stark im Jahre 1882. Über die Ausbildung Scarlattis, über die Zahl seiner Werke sind wir erst jüngst durch Dent unterrichtet worden. Ganz unerhört war seine Fruchtbarkeit. Nach Burney, der auf mündlichen Überlieferungen fußte, soll er jeden Tag seine Kantate geschrieben haben. Opern sind von ihm weit über hundert nachweisbar; sein »*Trionfo dell' onore*« vom Jahre 1718 trägt die Bemerkung opera 170, seine »*Griselda*« von 1720, die sich als Autograph im British Museum zu London befindet, ist als 114. opera bezeichnet. 1725 starb Scarlatti. Die reichliche Hälfte seiner Musikdramen, nämlich 64, ist noch erhalten. British Museum besitzt: »*La Rosaura*« in zwei verschiedenen Handschriften, »*Griselda*«, »*L'amor generoso*«, »*La caduta de, Decemviri*«, »*Scipione nelle Spagne*«, »*Il trionfo dell' onore*«, den »*Attilio Regolo*«; die Konservatoriumsbibliothek in Neapel hat den »*Pirro*«, den »*Prigioniero fortunato*«, die »*Caduta dei decemviri*«, den »*Tito Sempronio*«, den »*Tigrane*« und »*Cambise*«; Modena den »*Clearco in Negroponte*« und »*L'Honesta negli amori*; München den zweiten Akt von »*Genuinda*«, die »*Amazona Guerriera*« und die »*Serenata*« von 1716. Mit je einem Stück sind Hamburg, Dresden, Bologna vertreten. Die »*Rosaura*« vom Jahre 1690 ist im Druck erschienen und zwar als 14. Band der »Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung«. Die Wahl dieses Werkes hat Chrysander veranlaßt in der irrigen Meinung, daß hier die Wiege des begleiteten Rezitativs liege. Die Oper, der eine Liebesgeschichte nach dem Prinzipe der Wahlverwandtschaften zugrunde liegt, ist aber wohl geeignet, ein Bild vom Wesen und von der Kunst Scarlattis zu geben. Da empfiehlt es sich, ihn zunächst einmal in der ersten Szene des zweiten Aktes aufzusuchen, da, wo Lesbo, der alte Diener der Rosaura, sie, die über die Untreue des Geliebten untröstlich ist, aufzuheitern sucht. Sie klagt in edlem Schmerze: »*Peno, ne son gradita*«, er singt ihr dazwischen die Romanze von »*La bella Margherita*«, ein Volksstückchen, das die Trauernde an glückliche Stunden ihrer Kindheit erinnern soll. Das ist der sinnige Zug in Scarlattis Natur, der alle seine Opern durchdringt. Er hat Scarlatti in der Formengebung besonders glücklich geleitet. Seine Duetten zeigen das am schönsten, wenn er die zweite Stimme im Augenblicke, wo man es nicht erwartet, nach Rezitativen und langen Unterbrechungen Motive und Themata der ersten Stimme aufnehmen läßt. Im »*Amor volubile*« fragt eine Freundin die Elmira: »Woran denkst du?« Elmira weicht aus. Da stimmt das Orchester das Thema einer Liebesarie an, die Elmira lange vorher gesungen hat. Gewissermaßen ist das System der Leitmotive in Scarlattis Oper schon da. Anmut und Liebenswürdigkeit sind das Hauptmerkmal seiner Musik. Aber es fehlt ihm keineswegs die

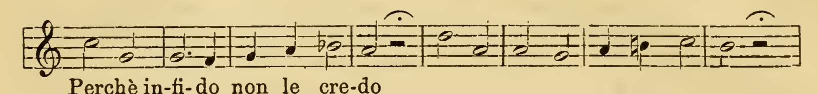
Fähigkeit große Leidenschaften darzustellen. Was Größe betrifft, da kommt in der »*Rosaura*« die achte Szene des dritten Aktes in Betracht: Rosaura will sterben und diesen Entschluß machen die trüben, müden und verzweifelten Töne Scarlattis begreiflich. Der wilde und trotzige Osmano in der »*Teodora Augusta*« (1693) ist ein Hauptbeispiel für Scarlattis Kraftfiguren. Wie er sich auf Glanz und Pracht versteht, das zeigen seine »*Griselda*« und sein »*Attilio Regolo*«. Da wird die Ankunft einer Flotte mit pompösen Orchesterstücken gefeiert; aus der Ferne, von den ansegelnden Schiffen herüber, tönt Hornmusik. Besonders »*Tigrane*« (1715) ist an Verwendung von Festmusik so reich, daß man an die französische Oper erinnert wird. In der vierten Szene wirkt das Orchester in einem Satze mit, den man ein Doppelkonzert nennen darf.

Den Ausgang Scarlattis von der venezianischen Schule kann man in einer ganzen Reihe seiner früheren Opern verfolgen. »*L'onesta nell' amore*« (seine erste 1680), sein »*Clearco in Negroponte*«, sein »*Amor volubile*« tragen alle venezianische Spuren in den Trompetenarien und namentlich in der Bevorzugung kleiner Formen und in der reichen und beweglichen Mischung von Rezitativ und Gesang. Seine ganze dramatische Richtung erinnert an Monteverdi durch die Lebendigkeit und den beständigen Fluß der Form, durch die Unabhängigkeit von jeglicher Schablone und die Ursprünglichkeit und den Reichtum der Gestaltung. Der Wert Scarlattischer Opern liegt in der Individualität des Künstlers, der dahinter steht. Gleichwohl ist er für die neapolitanische Schule einflußreich geworden und kann als ihr Gründer bezeichnet werden. Die Bevorzugung der Dacapoarie geht auf ihn zurück. Zweitens aber ist er der Vater eines leidenschaftlichen Stiles, der mit den Neapolitanern zum ersten Male im Musikdrama auftritt. Es ist ein anderer als der Monteverdische. Dieser stützt sich auf dissonante Harmonie und auf rasche, rhythmische Bewegung, der Scarlattische ruht auf breiten, imposanten Rhythmen und auf dem Gebrauch großer Intervalle in den Themen. Damit zeichnet er den Ausbruch einer erregten Stimmung, wie von vulkanischem Grunde her, in großen Bogen wie im »*Attilio Regolo*«:

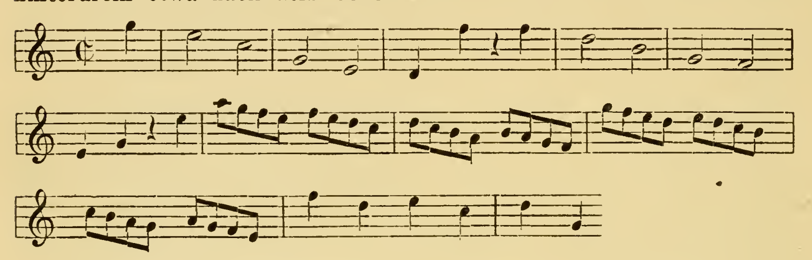


mach diesem grandiosen Ansatz macht sich das bewegte Herz in Nächtigen Koloraturen Luft. Scarlattis »*Cambise*« (1719), vor

allem die Arie der Mirena: »*Perchè infido non le credo*« ist die Heimat dieses neuen Stiles, der mit seiner mächtigen Gestikulation für das Theater und seine großen Räume wie geschaffen war.
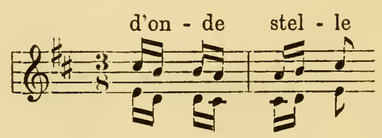


Alle italienischen Komponisten griffen zu diesem Stil; wenn ihnen gar nichts einfiel, eine Bravourarie mit den breiten Noten und den pathetischen Attitüden war immer zur Hand und ihrer Wirkung sicher. Das Rezept lautete einfach: nimm ein Thema mit breiten Rhythmen und großen Intervallen und schicke einen Koloratursturz hinterdrein etwa nach dem Schema:



Der Typus hat sich bis auf Mozart, der in der Rachearie des »Don Juan« ein eindringliches Beispiel gibt, und noch länger in der italienischen Oper erhalten. Dem feurigen, schnell exaltierten Wesen der neapolitanischen Künstler lag er von Natur nahe.
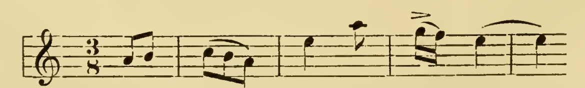
Ähnlich wie vor sechzig Jahren bei den Venezianern, kam auch jetzt am Anfange des 18. Jahrhunderts in der Oper der neapolitanischen Schule ein heimatlicher Zug zum Ausdruck. Schon Scarlatti hat im »*Amor volubile*« lustige Gesänge im Dreiachteltakt, deren Herkunft von den neapolitanischen Villanellen und Frottolen unverkennbar ist.

Im »Prigioniero fortunato« zeigt sie das Duett:
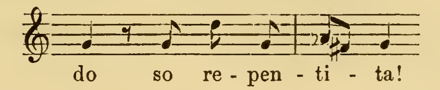


in Sextenparallelen.

Im »Tigrane« findet sich in dem: a modo di Zingarese



ein Thema, das seiner Rhythmik nach aus einer Volksquelle stammt.
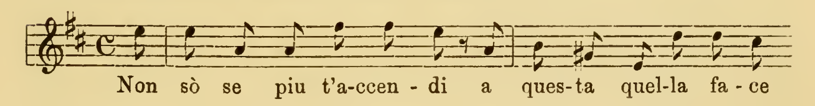
Scarlattis persönlicher Stil tritt dann wieder in Stellen wie in der Arie des Cambise im Spiel um kleine, intime Motive hervor: »Quando vedrai so repentita«
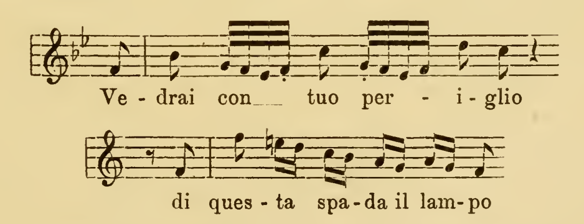


Seine Neigung für Nationalmusik zeigt sich in dem reicheren Gebrauch des sogenannten Siziliano, einer Arienform im $^{12}/_{8}$ Takt, die von Anmut und Humor ausgehend, sich sehr verwandlungsfähig erwies und deshalb bald in der ganzen europäischen Vokalmusik mit Vorliebe verwendet wurde. Die Händelschen Oratorien sind voll solcher Sizilianos, einer der bekanntesten ist der im Messias auf den Text »Er weidet seine Herde«. Bach verwendet ihn unter anderm für das Pastorale seiner Weihnachtssinfonie.

Die bei Scarlatti schon bemerkbare Hinneigung zu Provinzialismen, zu Anklängen an die heimatliche Volksmusik wird bald zu einem Hauptmerkmale der neapolitanischen Schule. Insbesondere sind es Leonardo Vinci und Giov. Battista Pergolesi[1], die diesen Zug stärker ausbilden und auf ihm einen wesentlichen Teil ihrer Erfolge gründen. Er äußert sich am auffälligsten darin, daß die Themen keine Rücksicht auf die Situation nehmen:
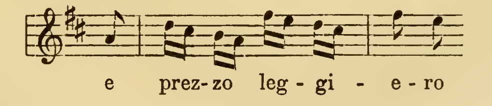
So singt die Semiramis wenig königlich
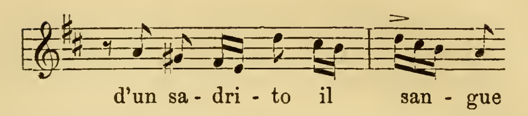


Von dem Helden Poro hören wir
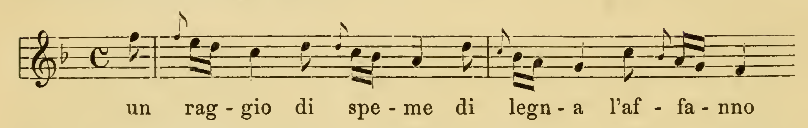


Die Themen zeigen häufig rhythmische Provinzialismen:



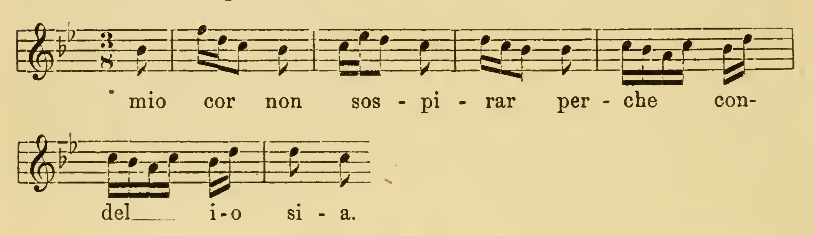
[1] G. Radiciotti: »Giovanni Battista Pergolesi«, Roma 1910; M. Fehr: »Pergolesi und Zeno« (Sammelbände d. IMG XV, 166 ff.)



Die folgende Melodie soll das plötzliche Aufflammen eines Hoffnungsstrahls veranschaulichen.



Besonders oft bestimmt ein tändelnder Zug die Erfindung, wo die dramatische Lage Ernst fordert. Siface singt im Augenblick, wo er vor einem großen Entschluß steht:
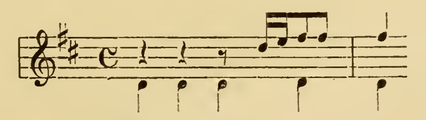


Am ärgsten zeigt sich die Rücksicht auf äußerliche Wirkung in den Schlüssen der Melodien und in der Behandlung des Reimes. Das Normale und Altübliche ist, solche Stellen durch breitere Noten hervorzuheben, die neapolitanische Volksmusik verfährt aber gern entgegengesetzt. Sie verwendet an den Schlüssen mit Vorliebe kurze, stürmische, stark akzentuierte Rhythmen, halb drollig, halb unartig, immer frappant, von grimassenhafter Wirkung. Es sind dieselben Formeln, mit denen heute noch die Zigeunermusik im Czardas und ähnlichen Sätzen arbeitet, Äußerungen eines heißblütigen, ungezügelten Temperaments, eines ausgelassenen, übermütigen, der Parodie und dem Spotte zugetanen Sinnes. Die Heimat solcher kecken Wendungen ist die Frottole, das Scherzlied, das Schnaderhüpfel der Neapolitaner. Sie von da in elegische und ernste Situationen überzupflanzen, war eigentlich eine Geschmacklosigkeit, die Zurückweisung verdient hätte. Dem Vinci wurde sie nicht bloß nachgesehen, sondern als ein Vorzug angerechnet. Um das zu verstehen, muß man die große Empfänglichkeit in Betracht ziehen, die dem Italiener für volkstümliche Züge in der Kunst eigen ist. Das ist eins der Erbteile alter Kultur bei ihm. Die Kunst ruht in Italien noch heute nicht auf der Teilnahme der höheren Stände allein, sondern das Interesse daran durchdringt alle Schichten. Die Allgemeinverständlichkeit ist die erste Forderung, nach der der Wert der einzelnen Leistungen und ganzer Richtungen

gemessen wird, und die Künstler sind die Lieblinge aller, deren Schöpfungen Zusammenhang mit dem Leben des Volkes aufweisen. Darum hat der Realismus in der Plastik bis heute in Italien seinen klassischen Boden, in der Musik hat die gemütvolle Bezugnahme auf volkstümliche Klänge und Formen den Bellini groß gemacht, die Liebe zu Verdi beruhte in der Zeit, wo seine Kunst schwach war, auf derselben Erscheinung, und die Veristen trägt ebenfalls die nationale, heimatliche Wurzel ihrer Kunst.

Die Wirkung dieses Verfahrens mußte im 18. Jahrhundert noch viel stärker sein. Die Anlehnung an die heimischen Weisen, an den musikalischen Volksschatz brachte die Oper, das stolze Kind des Florentiner Hofes, mit einem Male dem Herzen des Volkes nahe. In dieser Einkleidung waren ihm die Gestalten aus der alten Welt der Römer und der Griechen verständlich. Nach der historischen Echtheit des musikalischen Gewandes fragte es bei den Opern ebensowenig wie bei den Heiligenbildern seiner Maler.

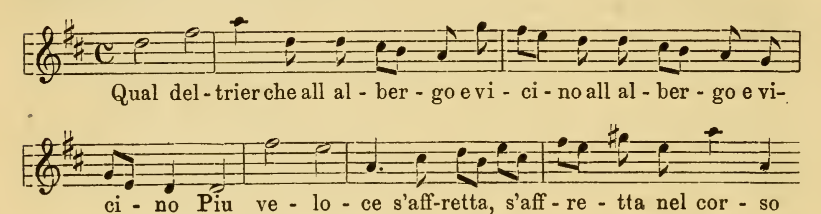
Es kam hinzu, daß Vinci und Pergolesi, die beiden Hauptvertreter der national-neapolitanischen Richtung in der Oper noch ein tüchtiges Pfund eigenen Wertes in die Wagschale zu werfen hatten. Bei Vinci ist es eine feurige Empfindung, die sich auch formell oft ursprünglich und originell äußert, namentlich in begleiteten Rezitativen. Einzelne seiner großen Arien fesseln durch Freiheit und Neuheit der Form. Seine »*Elpidia*«, seine »*Astianatte*«, seine »*Caduta de' Decemviri*« sind Opern, bei denen der innere Gehalt überwiegt. Allerdings waren gerade sie nicht die Träger seines Ruhmes; der »*Silla*«, der »*Siface*«, der »*Artaserse*«, seine »*Semiramide*« und sein »*Alessandro*« gefielen mehr trotz der Ungleichmäßigkeit, der Bequemlichkeit, mit der sie erfunden und gearbeitet sind. Sie gefielen, obwohl aus ihnen häufig ein ganz gewöhnlicher Geist spricht und die Absicht auf äußere Wirkung durch bloße Sängerkünste und durch banale, marschartige Themen offen vorliegt.

Den größten Mangel an dramatischem Ernst beweisen seine Ouvertüren. Die zur »*Semiramide*«, einem sehr ernsten Drama, beginnt folgendermaßen:
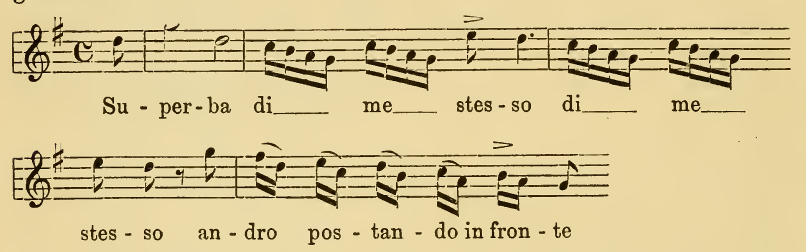


An Stelle eines musikalischen Prologs gibt er einen seichten, gespreizten Klingklang, und die Mehrzahl der Neapolitaner folgt ihm darin. So gleich Pergolesi. Als er seine »*Olympiade*« im Jahre 1735 geschrieben hatte, setzte er dieser eine Ouvertüre voran, die er einige Jahre vorher zu dem Oratorium »*San Guglielmo d'Aquitania*« geschrieben hatte. Sie paßte zu dem einen Werk so wenig wie zum andern. Wie in seinem bekannten »*Stabat mater*«

ist auch in Pergolesis Opern die Weichheit der Empfindung, eine edle, liebenswürdige, schwärmerische Sentimentalität der Grundzug. Aus seiner Musik spricht der naive Kindersinn des Süditalieners, sie klingt unschuldig und rührend herzlich. Plötzlich schlägt dann aus den Tönen Glut und eine Leidenschaft, die nahe daran ist, sich zu überschreien. Ein Hauptbeispiel findet sich in der »*Olympiade*«:



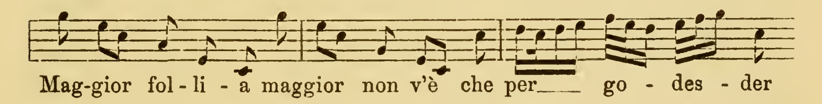
Pathetischen Situationen wird Pergolesi durch Scarlattischen Stil gerecht:



In keines andern Tonkünstlers Werken fand das Volk das eigene Wesen so getreu und so reichlich wieder. Pergolesi ward der ausgesprochene Liebling seiner Landsleute und ist es bis zum heutigen Tage geblieben. Zieht man aus seinen dramatischen Arbeiten den nationalen Gehalt ab, so bieten sie immer noch durch die Beweglichkeit der Phantasie und den großen Vorrat an eigenen Wendungen Stoff genug zur Bewunderung. Eine menschliche und musikalische Originalnatur steht dahinter.

Neben der Anlehnung an heimatliche Musik und an heimatliches Wesen hat noch ein anderer Charakterzug das Gepräge der neapolitanischen Oper bestimmt: ihre Neigung für virtuose Gesangleistungen. Diese Neigung gehört mit in den Organismus italienischer Kunstanschauung. Der Italiener betont das Faßliche nicht bloß stärker als der Deutsche, er bevorzugt es auf Kosten eines tieferen und reicheren Gehaltes. In dieser Tendenz liegt eine Mission der italienischen Kunst. Ihr verdanken wir einen Palestrina, ihr verdanken wir die Monodie und die neue Musik, die sich aus ihr entwickelte. Nach dieser Seite geht sofort die Ausbildung jedes neuen Kunstzweiges, und das war das Schicksal der Opernarie in der neapolitanischen Schule. Die Scarlattischen Arien sind der Mehrzahl nach

noch kontrapunktisch. Die Singstimme teilt sich in den Vortrag mit einem Soloinstrument; die Harmonie hat, durch Dissonanzen gebunden und reich belebt, einen wesentlichen Teil am Ausdruck. Schon aber bei Vinci und Pergolesi tritt der Sänger allein hervor; die Instrumente werden mehr und mehr in die Ritornells verwiesen, die Modulationen vereinfacht, durch schärfere akkordische Mittel ersetzt. Die volle künstlerische Kraft wird der Ausbildung der Gesangmelodie gewidmet, sie soll bedeutend, eigen sein, fesselnd, wenn nicht durch inneren Gehalt, so durch äußere Reize. Und diesen Reiz fand man im Figurenwerk, in der Koloratur. Sie, die ursprünglich dem Ausdruck der Freude, der Entrüstung und anderer erregter Stimmungen dienen sollte, wird nun ein selbständiges Element in den Arien, die Komponisten rechnen mit seiner sinnfälligen Wirkung: ein neuer Schmarotzer am Drama. Zu dieser Entwertung, diesem Mißbrauch der Koloratur, haben die Opern Porporas viel beigetragen. Nicolo Porpora ist der Meyerbeer der neapolitanischen Schule, ein scharf berechnendes Talent, das dem Charakter der Situation die Töne wohl anzupassen wußte, ein für die Grundthemen glücklicher Erfinder, besonders für Zorn und Abscheu, die neapolitanischen Hauptseiten des Ausdrucks. Aber Porpora bringt hübsche Spielarten. In »*Semiramide*« z. B. weist Irano (I, 6) eine Drohung mit folgender Wendung ab:



Aber die Inspiration reicht in der Regel nie weit über den Anfang seiner Arien hinaus. Da er selbst ein großer Meister des Gesanges war, lag es ihm nahe, die Kunst des Gesanges zur höchsten Geltung in der Komposition zu bringen; er verwendete sie aber auch, um den Mangel an Kraft und aus den Dramen geschöpften Ideen zu verdecken und gewöhnte sich das Staunenswerte mit dem Bedeutenden zu verwechseln. Mit der Durchführung neuer und interessanter technischer Motive in der Singstimme vereinen sich auch hübsche, pikante Orchestereffekte; ganz leer geht der Kenner bei Porporas Opern selten aus. Sein Vorgang und sein Erfolg förderten, wie hervorragende Beispiele das in der Kunst immer tun, die virtuose Richtung in der Arienkomposition ganz ungemein. Der Sologesang der neapolitanischen Schule bietet von ihm ab ein ähnliches Bild der Entwicklung, wie auf instrumentalem Gebiete die Konzertliteratur seit dem Eingreifen Mozarts. Auch hier stellte sich das Virtuosenwerk selbständig neben den geistigen Gehalt der Musik und behauptete sich in seinen unberechtigten Ansprüchen bis auf unsere Tage.

Mit Porpora werden einfache Stücke, die auf den Figurenschmuck

verzichten, in der neapolitanischen Schule mehr und mehr Seltenheiten. Ein schlichtes Lied anstatt einer richtigen Dacapoarie mit gehörigen Bravourstellen — das ließ sich ein Sänger von Bedeutung nicht bieten. Als Händel der Signora Cuzzoni für ihren Auftritt im »*Ottone*« die kleine Kanzone »*Falsa imagine*« zuwies, kam es zu einer Szene, die damit endigte, daß der jähzornige und riesenstarke Komponist die Sängerin ans Fenster trug, um sie hinauszuwerfen. In der Regel gaben aber die Komponisten nach, und zwar von vornherein. Die Sänger kommandierten die Oper. Das sprach sich auch in den Honorarverhältnissen aus. Sie hatten das Publikum hinter sich, aber auch den hohen Stand ihrer Kunst. Es war eine zweite Blütezeit der Gesangstechnik in Italien angebrochen, die das, was man in den Tagen Peris und Caccinis gehört und angestaunt hatte, bei weitem übertraf. Was damals eine Signora Archilei, ein Signor Rasi als Ausnahmen konnten, das leistete jetzt der Durchschnitt. In Neapel, Rom, Bologna, Venedig — überall waren Sängerschulen entstanden, in denen mit einer Gründlichkeit gelernt wurde, die wir heute kaum fassen können. Bontempi hat in seiner »*Storia della musica*« (1695) den Lehrgang der römischen Schule beschrieben: 10 bis 12 Jahre Studium und ein Unterricht, der auf eine harmonische allgemeine Ausbildung hinzielte. Noch heute haben von daher die italienischen Konservatorien, wenigstens im Prinzip, die *litterae* mit in ihrem Lehrplan. Im eigentlichen Technischen ein ganz raffiniertes System: Übungen im Freien, an lärmigen und geräuschvollen Stellen und an andern, wo ein Echo den Schüler kontrollierte. Zwischen den einzelnen Schulen entwickelte sich ein Wettbewerb, aus dem die von Neapel und von Bologna als Sieger hervorgingen. Dort unterrichtete Porpora, hier Pistocchi, jene entsandte den Carlo Broschi (Farinelli) diese von Bernacchi ab eine lange Reihe von Künstlern, die bis auf den Mozartsänger Anton Raaff reicht und in der Kunst des Ausdrucks sich immer hervortat. Von Venedig, wo Gasparini und Lotti die Schule leiteten, kamen die Tesi, die Faustina Bordoni. Namen von gleichem Klang in der musikalischen Welt des 18. Jahrhunderts besaßen unter den Sängerinnen die Cuzzoni, die Francesa Durastante, Teresa Mingotti, unter den Kastraten Siface, Senesino, Nicolini, Caffarelli, Carestini, Guadagni. Bässe und Tenöre galten nicht viel, wenn sie auch das Außerordentlichste leisteten. Die Londoner Journale beschrieben bei Ankunft neu engagierter Truppen die Soprane und Alte mit Hingabe und in den Superlativen, die heute noch in Komödiantensachen üblich sind; als aber der bedeutende Bassist Riemenschneider eintraf, heißt's ohne Namensnennung: »eine Baßstimme aus Hamburg«.

Über die Leistungen dieser Virtuosen erfahren wir manches aus der Memoirenliteratur des 18. Jahrhunderts, besonders aus den eigenen Lebensbeschreibungen hervorragender Musiker wie Quantz. Wir ersehen daraus, daß das Publikum jener Zeit doch Ansprüche an das

Darstellungsvermögen der Sänger erhob; Senesinos Spiel genügte nicht, die Cuzzoni war groß in Männerrollen, Nicolini zeichnete sich im Rezitativ aus. Vom eigenartigen Zustande des Gesanges veranschaulichen aber auch die Partituren manchen Zug. Sie erzählen uns von Riesenstimmen: für den Bassist Boschi sind Partien geschrieben worden, die vom Kontra-*A* bis zum eingestrichenen *ā* reichen. Stimmen von zwei und einer halben Oktave Umfang sind keine Seltenheit in jener Zeit. Auch außerordentliche Tonstärke und Atembeherrschung wird durch Anekdoten und Notenbeispiele belegt. Das Hauptgewicht der damaligen Sangeskunst lag aber ersichtlich in der Elastizität der Stimmen, in der technischen Leichtigkeit, in der Mannigfaltigkeit und Sicherheit des Ausdrucks. Dadurch beugten diese Virtuosen Sinne und Seelen der gebildeten Welt unter ihre Macht, und dadurch kam das Schicksal der Oper in ihre Hände. In einer ganz andern Weise als heute hing der Erfolg einer Arie von dem Sänger ab. Denn zu allem, was schon der Komponist für ihn tat, besaß er nicht bloß die Erlaubnis, sondern er war auch verpflichtet, frei zu gestalten.

Diese Verhältnisse brachten es mit sich, daß geringe Opern gehaltvollen vorgezogen wurden, und daß bedeutende Komponisten nicht bloß ausnahmsweise hinter solche zurückgesetzt wurden, die den gewohnten und beliebten Ton einhielten. So ging es Francesco Feo, so dem großen Leonardo Leo und so auch unserm Georg Friedrich Händel. Feo ist mit seinem »*Siface*«, einer großen, an pathetischen Stücken reichen Arbeit, mit der geringeren »*Andromeda*« und dem »*Amor tiranno*« im Repertoire vertreten, ebenso Leo, von dessen Opern die Bibliothek in Berlin den größten Teil besitzt, mit seinem »*Demofoonte*«, seinem »*Trionfo di Camilla*«, dem »*Ciro riconosciuto*« und dem »*Siface*«. Aber keineswegs in dem Grade, der ihrer Bedeutung entspricht. Am wenigsten kam Händel zu seinem Rechte.

Er hat gegen vierzig Opern geschrieben, in seinen Wanderjahren drei deutsche für Hamburg, die »*Agrippina*« für Venedig, die »*Rodelinda*« für Florenz, die übrigen alle für London[1]. Dort erfuhren sie die Auszeichnung in den Arien, zum Teil auch mit den Ouvertüren, gedruckt zu werden. Aber bis auf wenige Ausnahmen drangen sie über London nicht hinaus und hatten an Ort und Stelle gegen den Widerstand einer italienischen Partei zu kämpfen. Ihr wich Händel endlich als der Klügere noch in der Fülle seiner Kraft, als fünfundfünfzigjähriger Mann. Er war der erste Musiker von europäischer Bedeutung, der das italienische Lager verließ, der gegen die Unnatur und Schablone des neapolitanischen Musikdramas einen tatsächlichen Protest erhob und zur Reform schritt, während die meisten rings um ihn die Krone zeitgenössischer Kunst noch in dieser Oper sahen. Händels Reform war sein Oratorium. Das war ursprünglich für die

---

[1] Georg Ellinger: »Händels Admet und seine Quelle«. (Vierteljahrsschrift f. M. W. 1885).

Bühne bestimmt. Seine »*Esther*«, mit der er in die Gattung eintrat, nannte er »*masque*«, das ist die englische Volksbezeichnung für das Musikdrama, und im Gegensatz zum alten zweiaktigen Oratorium der Italiener hielt er bis ans Ende seine Oratorien dreiaktig, also in der Form der Opern. Was ihm vorschwebte, waren Opern auf Grund volkstümlicher und großer Begebenheiten. Daher die biblischen Stoffe, Opern, in denen die Musik ihre volle Macht entfaltete. Männerstimmen und Chöre hat er außerhalb der Kirche zuerst wieder in ihre Rechte eingesetzt. Das ist die Natur der Händelschen Oratorien, von denen man sich allerdings nicht nach dem »Messias« den Begriff bilden darf. Denn dieser ist ein Ausnahmewerk.

Was nun die Händelschen Opern selbst betrifft, so sind sie alle in Chrysanders Händelausgabe gedruckt, alle mit Ausnahme zweier Hamburger, die verloren scheinen. Man kann sie also bequem studieren und sich an ihnen zugleich einen lebendigen Begriff vom Mechanismus und vom Wesen der italienischen Oper in der neapolitanischen Schule bilden. Denn ihr gehört Händel in der Hauptsache an; einzelne stilistische Züge entnahm er aber den Venezianern, so die mehrstimmigen Rezitative und die elegischen Gesänge im Barkarolentakt. Auch Händels Opern bestehen aus nichts als einfachen oder begleiteten Rezitativen und aus Arien. Sie machen dem, der diesen Komponisten nur als Meister der Chöre kennt, zunächst einen dürftigen Eindruck. Das wird aber anders, sobald man sich in diese Sologesänge vertieft. Händel in seiner vollen Größe als Melodiker zu würdigen, muß man ihn in seinen Opern kennen. Sie enthalten Gesänge von einer ruhigen Größe der Form und des Ausdrucks, wie sie in der Musik seiner Zeit und später nur selten vorkommt. Wo wirklich große Leidenschaften darzustellen sind und tiefe Empfindungen, wo ein Mensch im Unglück oder vor einem schweren Entschlusse steht, da ist Händel nie übertroffen worden. Unter den wenigen, die ihm nahestehen, ist Leonardo Leo hervorzuheben. Bei solchen Szenen, nicht bloß bei den Arien daraus, muß man ihn aufsuchen. Händel selbst vertrat nicht alle seine Arien. Seine musikalische Kraft steigt und fällt mit dem Gange der Dichtung. Das ist ein Zeichen seiner gesunden Künstlernatur. Sie versagt manchmal. Liebeständeleien, Arien über Gemeinplätze wie Freundschaft und Zufriedenheit hat er oft nachlässig behandelt, und alles in allem wird man zuzugeben haben, daß Händel den besten Italienern, Scarlatti, Leo, keineswegs überall überlegen ist. Ja auch Geringere, wie Vinci, übertreffen ihn an äußerlicher theatralischer Wirkung beim Ausdruck feuriger Empfindung, glühender Sinnlichkeit, weicher, liebenswürdiger Grazie. Aber an dramatisch kritischen Stellen ist Händel immer groß, und wenn irgendwo ein *Largo* oder *Recitativo accompagnato* vorgeschrieben steht, so kann man sicher sein, einem Meisterstück der Seelenmalerei zu begegnen. Im »*Rinaldo*«, im »*Radamisto*«, in »*Rodelinda*« zeigt er sich am größten. Will man sehen, wie er Gestalten über die Linien des Dichters hoch hinaus-

führt und ihnen durch seine Musik Charakter und ein Wesen einflößt, das sich dem Zuschauer fest einprägt, wird man am besten seinen »*Teseo*« aufschlagen. Hier hat Händel die Figur der Medea mit Hoheit und Schrecken umgeben, durch die einfachsten und wirksamsten musikalischen Mittel ins Übernatürliche gehoben, zu einer Erscheinung ausgebildet, die Entsetzen, Ehrfurcht, Mitleid in wunderbarem Gemisch erregt.

Nach den pathetischen Szenen zeichnen sich in Händels Opern am meisten die Schlummerszenen, die Szenen im Park, beim Mondschein, am Bache aus. Das sind reizende Gebilde träumerisch sinniger Schwärmerei, in denen Händel als Musiker seine elementare Begabung für Tonmalerei, seine Meisterschaft als Instrumentalkomponist äußert. Aus der Fülle von Idyllen, die Händels Opern enthalten, spricht der große Naturfreund, spricht auch der Deutsche. Ist Händel im Stil seiner Opern ganz italienisch, im Fühlen und Empfinden ist er es nicht. Es gibt Seiten, in denen er hinter den Italienern zurückbleibt, aber bedeutender sind die, wo er sie zurückläßt. Und eine der bedeutendsten ist Händels Verhältnis zur Natur. Der Italiener liebt sie nur, soweit sie die Spuren menschlicher Herrschaft zeigt und kultivierte Form, der Germane, wie sie ist, unverfälscht, und er liebt sie mit aller Innigkeit des Herzens. Diesen deutschen Zug findet man musikalisch nirgends schöner als in Händels Opern. Man darf sich aber durch die Bewunderung vor den Schönheiten der Händelschen Opern nicht zu der Hoffnung verleiten lassen, daß man sie wieder aufführen könnte. Dafür ist seinerzeit Burney eingetreten, insbesondere für die »*Rodelinda*«, aber ohne Erfolg. Bei einer festlichen Gelegenheit ausnahmsweise mag mal ein Versuch gelingen. Aber sie sind durch die Nichtsnützigkeit der Dichtungen heute zum Tode verurteilt, gerade so gut wie die Werke Scarlattis, Leos und alles das Beste der neapolitanischen Schule überhaupt.

Auch als Händels Opern jung waren, sind sie über London zwar hinausgedrungen, aber nirgends haben sie festen Fuß gefaßt. In Italien kommt Händel noch in Neapel vor, und zwar ebenfalls mit »*Agrippina*« 1713. Sie ist auch in Wien 1719 aufgeführt worden. Hamburg hat ebenfalls in der Keiserschen Zeit Händelsche Opern gegeben, viele sind in Rheinsberg, als Friedrich der Große dort als Kronprinz residierte, gespielt worden, aber ohne Sänger. In München dagegen ist Händel nicht vertreten, ebensowenig in Dresden. Hier hat sich Händel 1719 selbst aufgehalten, um den Senesino und die Durastante für seine Londoner Oper zu engagieren, 1727 bringt der Kastrat Annibali aus London englische Nationallieder mit, aber Händelsche Opern nicht. Daß sich die italienische Bühne solchen Werken verschloß, war bedenklich, es war ein Zeichen, daß die Einseitigkeit des Geschmacks sich der Verblendung näherte. Wie er zur gleichen Zeit immer leichtfertiger wurde und die dramatischen Ansprüche an die musikalische Komposition immer weiter hintansetzte, das zeigt

die Tatsache, daß um das zweite Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts die sogenannten Pasticcios immer häufiger werden. Pasticcio — d. i. Gemisch, Pastete, Törtchen — nannte man die Opern, bei denen jeder Akt von einem andern Komponisten geschrieben war. Sie scheinen in London ganz besonders beliebt gewesen zu sein. Gewiß reizten sie und unterhielten das Publikum mit Vergleichen, und der Ruhm manches Komponisten knüpft an die gelungene Leistung in einem solchen Pasticcio. Aber die Einheit in der Auffassung von Charakteren, der Ernst in der Stellung zum Drama überhaupt mußte dabei leiden.

Natürlich kam unter diesen Umständen unbefangenen Köpfen der Respekt vor der Oper allmählich abhanden. Gegen 1720 — das Datum steht nicht ganz fest — erschien ein Pamphlet, das den Titel führte: »*Teatro alla moda ossia metodo sicuro e facile par ben comporre ed esequire le opere in musica*«. Der Verfasser ist nicht genannt, als Druckort ist angegehen *Broglio di Bellinsania* (Gipfel der Verrücktheit), als Verkaufsstelle *la porta del palazzo d'Orlando* (das Torhaus zum Schloß des rasenden Rolands). Es ist also eine Satire, aber im ganzen doch eine ziemlich zahme Verspottung der verschiedenen Arten von Unnatur, die sich im Musikdrama eingebürgert hatten. Sie war von Benedetto Marcello, dem berühmten Psalmenkomponisten. Burney führt das Buch auf das Unglück zurück, das Marcello in der Oper gehabt hat. Jedenfalls ist es nicht bedeutend. Den Dichtern wirft Marcello ihre Schlummerszenen vor, in denen die Personen immer in dem Augenblick einschlafen, wo eine andere kommt, ihre ewigen Lieder vom Täubchen, von der Nachtigall, vom Nachen auf stürmender See, ihre Tiger und Löwen, den Unsinn, daß in den Abschiedsszenen, wenn der Mann sich anschickt zu sterben, die Frau eine Arie auf fröhliche Worte singt, damit nur ja der Zuhörer nicht traurig wird und sicher bleibt, daß alles nur Spaß ist, daß Verschwörungen, Hinterhalte beschlossen werden, obwohl Scharen von Bauern dabeistehen, die alles hören müssen. Marcello tadelt Unschicklichkeiten wie die, daß in königlichen Gemächern Tänze von Gärtnerinnen stattfinden. Er rät den Dichtern ironisch, nie mehr als sechs Personen in die Oper zu bringen und dann so, daß drei wegbleiben können. Sie sollen dafür sorgen, daß der Tyrann oder der fürstliche Vater immer vom Kastraten gegeben wird, daß den Tenören und Bässen nur die Kapitäne der Leibgarde und die Hirten, Boten und das untergeordnete Personal zufallen. Den Plan und den Inhalt ihrer Handlung sollten sie vorher immer der Primadonna oder jemandem von deren Familie erzählen. Das zweite Kapitel wendet sich an die Komponisten. Für sie, sagt Marcello, sei es schädlich, wenn sie viel könnten, das äußerste, was sie in der Harmonie wagen dürften, sei gelegentlich ein Terzvorhalt. Sie möchten ja immer die Sänger fragen, was sie gern haben wollten, ob sie Freunde von Arien ohne Baß seien, ob sie Tanzliederchen (*di Furlanette*, *di Rigadoni*)

liebten. Am gescheitesten sei es, wenn sie die Musik ohne Worte schrieben, die könne ihnen, wenn es soweit sei, der Dichter allemal draufschreiben. Vorteilhaft wäre es, auf eine lustige Arie immer eine pathetische und umgekehrt folgen zu lassen ohne Rücksicht auf Situation, und vor allem auf gute Passagen zu sehen. Besonders wirkungsvoll seien solche auf Worte wie *Pa ... Pa ... Pa ... Padre*, auf Eigennamen und überall da, wo sie früher verpönt gewesen seien. Hauptpflicht des Komponisten sei Höflichkeit und Unterwürfigkeit gegen die Sänger, der geringste von ihnen würde doch in der Oper leicht ein General, wenn nicht mehr. Am bittersten geht Marcello mit den Musicis um, das sind die Sopranmänner, und mit den Sängerinnen. Jenen wirft er ihre Eitelkeit, Dummheit, Titelsucht, ihr anspruchsvolles Benehmen auf der Bühne und in der Gesellschaft vor, den Damen ihren argen Mangel an Bildung, der sich schon in ihrer gewöhnlichen Sprache verrate, ihre Launenhaftigkeit und künstlerische Nachlässigkeit. Zum Schlusse werden in einem entsprechenden Tone die Impresarii angesprochen und in ihrer Abhängigkeit von den Virtuosen, von den Primadonnenmüttern insbesondere, lächerlich gemacht. — Diese drei letzten Kapitel geben im einzelnen mancherlei Auskunft über Mißbräuche, Gewohnheiten und Formalismus im Opernwesen des 18. Jahrhunderts. Auf ihnen beruht der Wert des Buches. Den Kern des Übels trifft die Satire Marcellos nicht. Daß das Buch trotzdem sehr viele Auflagen gefunden hat, zeigt aber, daß die Mißstimmung über die Entwicklung des Musikdramas von einem großen Kreis von Kunstfreunden geteilt wurde. Dieser Kreis beschränkte sich aber nicht bloß auf Italien. In Frankreich, Deutschland, England, überall hatte das Eindringen der italienischen Kunst die nationalen Instinkte wachgerufen oder geschärft; überall betont man den einheimischen Musikbesitz mit frischem Nachdruck. Der französische Widerstand äußert sich am deutlichsten in den Werken Rameaus, der deutsche in den Passionen Bachs, die die Bibel und den volkstümlichen Choral in den Vordergrund stellen. Die Johannespassion und die Matthäuspassion fallen beide in die Zeit des Marcelloschen Pamphlets. Am entschiedensten und am mannigfachsten kam aber die Erbitterung gegen die italienische Renaissanceoper und ihre Unnatur in England zum Ausdruck. Literarisch in zwei bedeutenden Werken: Jonathan Swifts, »Reisen Gullivers zu verschiedenen fremden Völkern« (*Gullivers travels*, 1726), und Alex. Popes Dunciade (1728, 3 Bücher). Ihnen zur Seite ging ein kleiner Krieg in den Zeitungen, die jeden Skandal, der aus der Gesellschaft der Operisten bekannt wurde, patriotisch ausbeuteten. Der Hauptschlag gegen die Italiener wurde aber mit einem Theaterstück geführt, das sich die Oper des Bettlers, *The Beggar's Opera*[1], betitelt. Den Text schrieb

---

[1] G. Calmus: »Die Beggars Opera von Gay und Pepusch« (Sbd. d. IMG VIII, S. 286 ff.); dieselbe: »Zwei Opernburlesken aus der Rokokozeit: Télé-

John Gay, der Dichter von Händels »Acis und Galathea«. Bettlers Oper heißt das Stück, weil es angeblich von einem Bettler verfaßt ist. Der Held ist ein Räuberhauptmann, ein Ausbund von Laster und Verschlagenheit; er hat gleichzeitig sechs Weiber, lebt vom Straßenraub und steht dabei im Dienste der Polizei; schließlich wird er gehängt. »Dieses Stück — sagt der Bettler im Prolog — wurde geschrieben zur Hochzeit von Jakob Bänkelsänger und Molly Ballade, zwei höchst ausgezeichneten Straßensängern. Alle Dinge, die sich in Ihren gefeierten Opern finden, habe ich auch in der meinigen: die Schwalbe, die Biene, das Schiff, die Blume und dergleichen. Auch habe ich eine Kerkerszene, welche für die Damen doch immer so reizend pathetisch zu sein pflegt. Die Rollen anlangend, habe ich gegen unsere beiden ersten Sängerinnen eine so schöne Unparteilichkeit beobachtet, daß Widersetzlichkeit von einer derselben durchaus nicht zu befürchten steht. Ich hoffe, es möge mir verziehen werden, daß ich meine Oper nicht ganz so unnatürlich angelegt habe, als die Tagesopern, denn bei mir fehlt das Rezitativ; dieses abgerechnet, muß man mir aber zugestehen, daß es eine regelrechte Oper ist, die weder Vorspiel noch Nachspiel hat.« Gay hatte es also auf eine Verspottung der Oper im großen und kleinen abgesehen, er begnügte sich nicht wie Marcello damit, auf ihren Mechanismus und ihre Requisiten zu sticheln, er parodierte sie und karikierte sie. Die Musik hatte Joh. Christoph Pepusch geschrieben, als schlagfertiger Kopf schon aus der Geschichte mit dem Konzert für die sechs Fagotten und dem Alten Fritz bekannt, und diese Musik gab für den Erfolg der »Bettlers Oper« den Ausschlag. Sie bestand aus Tänzen, Märschen, Gassenhauern; in erster Linie traten aber die einfachen Balladenmelodien hervor, an denen noch heute die englische und schottische Volksmusik besonders reich ist. Das Volk nannte deshalb das Stück *a ballad-opera*.

Die erste Aufführung fand am 29. Januar 1728 statt, am 20. März war sie schon sechsunddreißigmal gegeben worden. In den nächsten zwölf Jahren entstanden (nach Chrysander) mehr als hundert Stücke ähnlichen Schlages von denen ungefähr die Hälfte noch gedruckt erhalten ist. Die italienische Oper in London kam durch die »*Beggar's Opera*« zeitweilig zum Sturz. Händels Academy löste sich zunächst auf, und wenn auch bald eine neue gegründet wurde und Händel noch bis zum Jahre 1740 immer noch Opern komponierte, so scheint er doch von der Zeit der »*Beggar's Opera*« ab innerlich mit dem italienischen Musikdrama gebrochen zu haben.

---

maque, Parodie von Lesage«; »The Beggar's opera von Gay und Pepusch« (Berlin 1912); dieselbe: »Drei satirisch-kritische Aufsätze von Addison über die italienische Oper in England (London 1710)«, in den Sbd. d. IMG IX, S. 131 ff. und 448 ff. C. Forsyth: »Music and nationalism, a study of English opera (London 1911).

Noch vor der »*Beggar's Opera*« und vor Marcellos »*Teatro alla moda*« hatte man in Italien selbst angefangen, der Renaissanceoper den Boden abzugraben. Der Gegensatz zwischen den heroischen Namen der Personen des Musikdramas und ihrer charakterlosen Aufführung hatte die Parodie schon bei den Venezianern herausgefordert. Sie hatten in die Akte komische Szenen des dienenden Volkes eingeschoben, die den Gang der Haupthandlung kurzweilig unterbrachen. Die alte *commedia di arte*, die Stegreifposse, hatte ihren Anteil an der neuen monodischen Kunst verlangt mit demselben Rechte, das ihr in der Zeit des Motetten- und Madrigalstiles mit Orazio Vecchis »*Anfiparnasso*« eingeräumt worden war. Cavalli und andere Musiker seines Schlages hatten es nicht unter ihrer Würde gefunden, solche Szenen zu komponieren und an den *Festes Vénitiennes* der Pariser Académie Royale de Musique hatte dieser Seitenzweig des Musikdramas seine besondere Lebenskraft bewiesen. In Neapel gelangte er bald zu einer unerwarteten Bedeutung, aus dem *dramato dei servi*, den Dienerstückchen, wird allmählich die *opera buffa*, das musikalische Lustspiel, das von der Posse zum bürgerlichen Schauspiel aufsteigt und schließlich das ganze Kartenschloß der Renaissanceoper mit ihrem Gewirre verliebter Heroen und Götter, Königen und Königinnen, Prätendenten und Generälen ins Wanken und ihren Herzenserguß von Empfindsamkeit und Phrasen zum Schweigen bringt.[1]

Die erste Periode dieser neapolitanischen *opera buffa* fällt in die Jahre 1709—1730. Die Dichter sind Martoscelli, Gianni, Tullio, Piscopo, die Stücke alle im neapolitanischen Dialekt geschrieben. Darin zeigen sich also die Neapolitaner von vornherein entschiedener als die Venezianer und Hamburger, die in ihre Intermezzi und in ihre Opern die Volkssprache nur gelegentlich einmischen. Sie greifen nach jeder Beziehung herzhaft ins wirkliche Leben. Schauplatz ist das Neapel des Vizekönigs mit seinen engen Straßen, in denen die Öllampe vor den Läden brennt, mit seinen Madonnenbildern und Schenken, mit den armenischen Kaufleuten und spanischen Kavalieren, mit dem lauten, lachenden Volk, das so gerne Serenaden bringt und Feste feiert, in die gelegentlich ein Überfall türkischer Horden hineinplatzt. Ein Spaß jagt den andern, der Spott hört nicht auf, übt sich mit Vorliebe an Fremden. In den meisten Stücken erscheint ein Toskanier, der immer mißverstanden wird. Die einheimische Bevölkerung liefert stehende Typen in dem alten Kapitän, der nach langer Fahrt sich zur Ruhe gesetzt hat, in der alten Amme, Kammerfrau, die etwas wahrsagt und Zauberei treibt — *Tita* ist ihr Titel — in dem *dottore*, der, ein Marktschreier, Ignorant, immer mit

[1] N. d'Arienzo: »Die Entstehung der komischen Oper«, Leipzig 1902; E. Istel: »Die komische Oper«, Stuttgart 1906; M. Scherillo: »Storia letteraria dell' opera buffa napoletana etc.«. Napoli 1883.

lateinischen Brocken um sich wirft, und in dem faulen Diener, *Cianniello* geheißen, der beständig nach Frühstück, nach Tabak und guten Sachen verlangt.

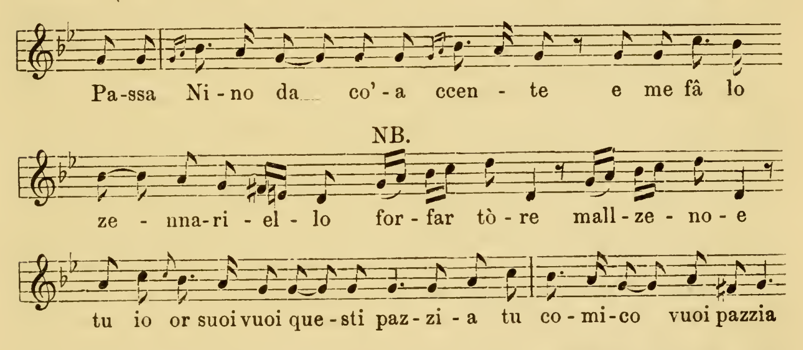
Viel Handlung ist nicht in diesen Stücken und nur ein geringer Aufwand von Erfindung und kunstvoller Durchführung. Es sind Liebes- und Heiratsgeschichten mit kurzer Intrige, meistens wird ein alter geiziger Vormund geprellt, das Mündel flieht mit ihrem Liebsten, oder ein alter Seefahrer, den alle Welt längst für tot hält, kehrt in dem Augenblick zurück, wo seine Frau einem jungen Laffen die Hand reichen will. Als Nekromant, als Zauberer verkleidet, tritt er dazwischen. Selten, daß einmal ein ernster Konflikt gestreift wird, wie in Piscopos »*L'ombroglio d'amore*«, wo ein junger Mann, den die Türken als Kind geraubt haben, von einem alten Seekapitän zurückgebracht und zum Erben eingesetzt, sich in ein schönes Mädchen verliebt — das er aber schließlich als die eigene Schwester erkennt. Die Lust am tollen Schwank und am Singen ist die Seele dieser Stücke. Aber auch in den Gesängen herrscht der Spott und Übermut — es sind Couplets und Refrains, an denen der Chor teilnimmt; *Matarella* ist die technische Bezeichnung. In ihnen kommt zuerst die Spitze, die diese musikalische Volksposse gegen die Oper richtet, in der Gestalt von Wortverstümmelungen und Silbenwiederholungen zum Ausdruck. Denn das war die Hauptseite, durch den die Kunstarie den Spott der Menge auf sich zog, daß sie unter Umständen mit dem Text nicht von der Stelle kommt. Der Volksgesang geht immer mit Versen vorwärts, und wo er der Empfindung breiteren Ausdruck geben will, greift er zu Interjektionen, zu onomatopoetischen Bildungen und Naturlauten. Bald aber üben diese neapolitanischen Stücke ihren Witz an der Oper weiter: Saverio Mattei, der schon vor Marcello auftrat, und Tommaso Mariani sind die ersten, die ihre Handlungen in den Kreis des musikalischen Theatergewerbes verlegen und die Gewohnheiten und Schwächen der Sänger und Sängerinnen, der Kapellmeister und Impresarii geißeln. Da verliebt sich der Impresario in die Zofe der Primadonna und verlangt nun vom Dichter und vom Komponisten, daß sie auch für diese ganz unwissende Person in der neuen Oper eine Partie herrichten, oder eine Sängerin erwartet den Impresario, der eben von den Kanarischen Inseln oder sonst einer weltweiten Gegend zurückkehren soll, und vertreibt sich einstweilen die Zeit am Spinett, Arien probierend. Die eine ist zu schwer, die andere zu altväterisch, ohne Zeichen und Verzierungen usw.

Die Wirkung der im ganzen sehr harmlosen Dramatik dieser Volksstücke erfuhr durch die Musik eine wesentliche Nachhilfe. Am Anfang waren die Komponisten in der Mehrzahl unbekannte junge Leute — am häufigsten wird Antonio Orefice genannt —, aber die angesehenen Künstler schlossen sich nicht aus, Scarlatti nicht und L. Leo, ja Leonardo Vinci und Pergolesi wurden bald

die Führer in der *opera buffa*, und die Stellung, die sie bei ihren Zeitgenossen und in der Musikgeschichte einnahmen, beruht zum Hauptteil auf ihren Leistungen auf diesem Gebiete.

An Vincis mythologischen Opern nimmt man häufig Anstoß, an seinen neapolitanischen lustigen Operchen nicht. Da ist alles anmutig und natürlich, ein reiches Talent am rechten Platz. Eine solche vorzügliche *opera buffa* Vincis ist seine »*Li Zit'n Galera*« (die Alte im Gefängnis). Köstlich ist darin namentlich der Siziliano verwendet, liebenswürdig und witzig; mit einem Humor, der aus dem wirklichen Leben kommt, hat er da in die naiv zarten Melodien eine zweite Person mit fröhlichem Lachen einfallen lassen.

Noch bedeutender ist Pergolesi als Buffokomponist, formenreicher und eigener. Auch bei ihm ist der Siziliano der Grundstock der geschlossenen Gesangpartien. Aber er dramatisiert ihn und belebt den Volkston mit unerwarteten Wendungen. So fängt sein »*Lo frate innamorato*« (Der verliebte Klosterbruder) stilgerecht folgendermaßen an:



beim ersten Schimpfwort (beim NB) mischt er aber heftige Töne ein, die der Gattung des Siziliano fremd sind. In gleicher Weise liebenswürdig, munter, volkstümlich und doch der Situation, dem einzelnen Wort immer mit treffenden Einfällen angepaßt, fließt die Musik des ganzen Stückes hin. Bei Vinci wie bei Pergolesi liegt der entscheidende Zug der Musik in der reichen und geschickten Verwendung von Volksmusik. Namentlich durch den Siziliano wurde die *opera buffa* über die Posse hinausgehoben und zu einer Kunst, die zwar nicht besonders tief und erschütternd in die Seele griff, die aber erfreulich, drollig, traulich und frei von Unnatur war. Kastraten waren in der *opera buffa* nur selten zu hören, im übrigen war ihr musikalischer Apparat stattlicher, als der des Musikdramas, denn es gab da Duette und andere Formen des Ensemblegesanges mit Einschluß des Chores, die die große Oper aus Einseitigkeit und Bequemlichkeit hatte fallen lassen. Das Volk stellte sich auf die Seite der *opera buffa*, das war für Privattheater wichtig. Burney berichtet von London, daß es um 1720 ohne Intermezzi gar nicht ging, aber auch

in Residenzen wie Dresden erscheinen um diese Zeit häufiger musikalische Komödien: »*Calandro*« und »*Un pazzo ne fa cento ovvero Don Chischiotti.*« Pallavicini, dem der Stil vielleicht fern lag, hat die Musik dazu schreiben müssen. In München läßt man 1722 Gäste aus Darmstadt kommen, um Intermezzi zu hören. Auf den italienischen Bühnen verbreitete sich natürlich die *opera buffa* unter vielerlei Titeln, wie *divertimento in musica*, *comedia in musica* erst recht. In Amsterdam wurde 1723 eine Sammlung von solchen kleinen Intermezzos gedruckt, und allmählich merkte man nun die Gefahr für die Renaissanceoper. Der Engländer Wright wendet sich 1730 in seinem Buche »*Travels into Italy*« heftig gegen die musikalischen Possen. Das hinderte aber nicht, daß die Beliebtheit der *opera buffa* immer mehr wuchs, beim Publikum und bei den Komponisten. Hasse hat eine große Menge solcher kleiner Musikschwänke komponiert und mit ihnen die erste Zuneigung der Italiener gewonnen. Eine Hauptstütze der Gattung wurde Rinaldo di Capua.[1] Das Werk, mit dem sich die *opera buffa* endlich das allgemeine Bürgerrecht auf allen europäischen Musikbühnen errang, ist Pergolesis »*Serva padrona*«, ein harmloses Intermezzo für zwei singende und eine stumme Person, eigentlich ohne viel Handlung: Eine lustige, lebensfrische Haushälterin bringt einen alten, mürrischen Hypochonder zur Vernunft, er heiratet sie — eine Folge von lächerlichen Hausstandsszenen, die man zu lesen oder zu sehen wie sie sind, kaum die Geduld haben würde. Aber wie sie Pergolesi ausgeführt hat, sind es Charakterstudien und psychologische Bilder, bei denen des Ergötzens über den Reichtum, die Feinheit oder die Drastik lebenswahrer Züge kein Ende ist. Diese »*Serva padrona*« ist ein Meisterstück scharfer Beobachtung und ein Triumph für die eindringliche Schilderungskraft der Musik. Das kleine Werk ist zunächst in Neapel mit ähnlichen Stücken so vorbeigegangen. Erst als es 1752 reisende Buffonisten nach Paris brachten, machte es Aufsehen und führte eine wahre Revolution in der französischen Oper herbei. Es kam durch herumziehende Truppen in alle Länder. Grétry lernte es in Lüttich durch eine Gesellschaft des Direktors Reça kennen, Dittersdorf auf dem Schlosse des Prinzen von Hildburghausen. In Italien ist es nie von der Bühne verschwunden und in neuerer Zeit auch in Deutschland wieder hervorgesucht worden. Leider geben wir es ohne Rezitativ. In der Senffschen »Sammlung alter Opern« erschien es unter dem Titel »Die Magd als Herrin«.

[1] Ph. Spitta: »Rinaldo di Capua«. Vierteljahrsschr. f. M. W. 1887.





Von Hasse bis Gluck.[1]

Daß die *opera buffa* so schnell in der Gunst des Publikums vorrückte, kam mit daher, daß die Renaissanceoper an überragenden Meistern vom Schlage Scarlattis und Leos arm war. Die Komponisten, die Venedig, Bologna, die die italienische Schule in Deutschland zu stellen hatte, die Buini, Orlandini, Porta waren altväterisch oder arbeiteten in der Richtung Vincis und Porporas, ohne diese Vorbilder an lebendiger Wirkung zu erreichen, Zu Anfang der dreißiger Jahre setzen aber in der *opera seria* eine Reihe höherer Talente ein, die das Interesse an der Gattung wieder mächtig auffrischen und den Sieg der *opera buffa* aufhalten. Der erste dieser Meister ist Johann Adolf Hasse[2], geb. 25. Mai 1699 zu Bergedorf bei Hamburg. Daß einmal der zweihundertjährige Geburtstag dieses Mannes ganz unbeachtet vorbeigehen würde, das hätte im 18. Jahrhundert niemand geglaubt. Denn soweit die italienische Schule herrschte, war Hasse einer ihrer gefeiertsten Namen von Petersburg bis Madrid, von London bis Warschau. Bei den Italienern heißt er nur der *caro Sassone*, auf ihren Bühnen wurden die Hasseschen Opern aufgeführt als *musica di Sassone.* Noch heute hängt in der Bibliothek des Konservatoriums zu Neapel Hasses Bild unter den Häuptern der neapolitanischen Schule an der ersten Stelle. Er war der musikalische Liebling Friedrichs des Großen, der Stolz der Dresdner Hofoper, die er auf ihre höchste Höhe hob und galt in sächsischen Landen als eine Spitze der Kunst, weit über Bach und

---

[1] H. Kretzschmar: »Aus Deutschlands italienischer Zeit«. Jahrbuch Peters 1901. Über die Textdichtung der Periode unterrichtet A. Schatz: »Giovanni Bertati« (Vierteljahrsschr. f. M. W. 1889).

[2] C. Mennicke: »Joh. Ad. Hasse« (Sbd. d. IMG V, S. 230 ff. u. 469 ff.); B. Zeller: »Das Rezitativo accompagnato in den Opern J. A. Hasses«, Halle 1911; Biographie von J. Ad. u. Faustina Hasse. 41. Neujahrsstück der Allg. Musikgesellschaft in Zürich 1853.

alle Zeitgenossen hinausragend. Hassesche Musik aufführen zu können, vielleicht eines seiner »Tedeums«, war eine besondere Genugtuung ausgezeichneter Kantoren. Und heute das Urteil über Hasse und Hasses Opern! »Sie sind«, schreibt C. H. Bitter, »durchweg eine Inkarnation des italienischen Opernstiles seiner Zeit, der keinen andern Zweck hatte, als den Zuhörern angenehme Eindrücke zu hinterlassen, nie deren Leidenschaften aufzuregen, nie auf die tieferen Empfindungen der Seele einzuwirken . . . Über diese Zwecke ist Hasse niemals hinausgekommen, Anläufe zu dramatischer Gestaltung sind bei ihm kaum erkennbar«, und da Bitter immer alles besser weiß als andere, fügt er im Gegensatz zu Burney noch hinzu: »Daß Hasse kontrapunktische Kenntnisse und Übung in der ernsteren Schreibart hatte, erkennt man aus seinen Opern nicht.« Aber auch Fürstenau, der zu einem gerechteren Urteil befähigt war, spricht Hasse wesentlich nur formelle Vorzüge zu, und gar für W. Riehl ist er lediglich ein Paradigma, die blendende Hohlheit der Hofoper des 18. Jahrhunderts zu belegen. Wie ist so eine Verkennung nur möglich, und was für Schaden richtet sie an! Von den weit über hundert Opern, die Hasse komponiert hat, darunter alle Texte Metastasios meistens zweimal, einzelne noch öfter, sind heute gegen 80 noch erhalten. Wer eine davon mit einiger geschichtlichen Vorbereitung aufschlägt, der muß sofort darüber klar werden, daß hier mehr als Durchschnittsgüte vorliegt. Das zeigen schon die sogenannten Seccorezitative durch den Ton tiefer Erregung, der die Harmonien und Modulationen belebt. Ein Scarlattischer Geist handhabt die hergebrachten Formen und Mittel und bringt sie nach Bedarf und Inspiration zu neuen Bildungen und Wirkungen. Eine solche Stelle ist z. B. der Anfang seiner »*Didone abbandonata*« (1742), wo die Verwirrung des Eneas dargestellt wird. Da schwanken — »*Dovrei — ma — no — l'amor*« — Rezitativ und Arienform in einer ganz neuen Art durcheinander, die Deklamation ist ein Stammeln, und der einfache Musiksatz wird zu einem aufregenden, realistischen Seelengemälde. Die Größe Hasses liegt aber in seiner Behandlung der Arie, in dem dramatischen Fluß, den er ihr gibt. Bei Vinci erfährt man, wenn man das Thema kennt, in der Regel nichts Neues mehr, Hasse entwickelt frei, man muß seine Arien von Anfang bis zu Ende studieren, er trägt immer weitere Züge zu dem psychologischen Bilde herbei, das er geben will. Die Dichtungen und das Opernwesen, wie es geworden war, brachten es mit sich, daß auch bei Hasse immer eine Reihe konventioneller Nummern mit unterläuft, in denen er nur elegant oder brillant ist. Aber in der Mehrzahl sind seine Sologesänge Meisterstücke der dramatischen Charakteristik. Man sehe nur, wie er die Reue der Dido mit der Arie »*Ombra cara*« und dem Rezitativ obligato, das dazu gehört, gezeichnet hat, oder den Ausdruck rauher Entschlossenheit, den er in der »*Ipermestra*« dem Darvos gibt, als dieser mit »*Or del tuo ben*« die Tochter verstößt. Soll man aus der Menge der Hasseschen

Opern einzelne herausheben, so müssen es zuerst »*Arminio*« (in der Bearbeitung von 1753) und »*Solimano*« (1753) sein. Der trotzige Arminio, der von Lebenslust überschäumende Segest, der stolze, wortkarge Varo sind Figuren, die niemand wieder vergißt. Im Wesen des Arminio, der immer stolzer wird, je größer sein Unglück, fand Friedrich der Große etwas Verwandtes, der »*Arminio*« war die Oper, zu der er immer wieder zurückkehrte. Sie hat Züge von Größe und Pathos, die an Gluck erinnern, ja die Szene, wo Segest (zweiter Akt: »*Sento a dispetto*«) beim Abschied von der Tochter im Zorn beginnt, in Milde und Rührung schließt, hat am Ende Töne und Harmonien, die uns fast wörtlich in Glucks »Alceste« beim Gebet des Priesters wieder begegnen. Wie schon in der Dichtung, so ist »*Arminio*« auch in der Musik diejenige Oper Hasses, in der deutsches Empfinden doch deutlicher zu bemerken ist, nämlich im volleren, zwanglosen Ausdruck des Schmerzes, in den tieferen Beiklängen der Zärtlichkeit. Auch die Musik des »Solimano« weist auf Gellert und Klopstock hin. Seine Stärke liegt aber erstens in der Wiedergabe orientalischer Herrschernatur, in der erschrecklichen Wildheit des Rusteno, zweitens in der Pracht des musikalischen Apparates. Ein Doppelorchester geht durch diese Oper: auf der Bühne spielt dazu noch in einer großen Anzahl von Szenen türkische Musik. Der »Soliman« zog die Besucher, hohe und niedere, wie Fürstenau erzählt, von weit her nach Dresden, und er hat eine ganze Gattung Türkenopern, die namentlich die *opera buffa* fleißig ausnutzte, mit begründen helfen.

Auf die Stufe, zu der Hasse die dramatische Charakteristik geführt hatte, stellen sich nun eine Reihe hervorragender Talente; die bedeutendsten sind: David Perez, Domenico Terradellas, Francesco di Majo, Nicolo Jommelli und Tommaso Traëtta.

Es ist wohl nicht zufällig, daß die Mehrzahl dieser Männer dem einseitigen Einfluß der neapolitanischen Schule, nachdem sie sie absolviert hatten, entzogen wurden. Hasse war Deutscher, Perez und Terradellas sind Kinder spanischer Eltern, Jommelli verbrachte einen großen Teil seines Lebens in Stuttgart, di Majo und Traëtta kamen frühzeitig nach Mittel- und nach Oberitalien.

Auch Perez wurde zuerst durch komische Opern bekannt, die erste, 1740 aufgeführt, heißt »*Travestimenti amorosi*«; die zweite »*L'Amor pittore*« führt in der Überschrift die interessante Bezeichnung »*componimento drammatico civile*«, interessant deshalb, weil sie das höhere Ziel der *opera buffa*, den Gegensatz einer bürgerlichen Oper zur Renaissanceoper, offen ausspricht. Mit dem »*Siroë re di Persia*« betritt Perez das Gebiet der großen Oper zum ersten Male und mit raschem Erfolg. Schon 1749 finden wir ihn in Wien, bald darauf in Rom und Turin. 1752 siedelt er nach Lissabon über, wo

er mit 35000 Franken und wie ein König geehrt 26 Jahre lang als Hofkapellmeister gewirkt und die Lissaboner Oper zu einem der ersten Institute seiner Art gemacht hat. Nur einmal ist er von hier im Jahre 1755 weggegangen, um in London seinen »*Ezio*« zu schreiben und aufzuführen. In London sind 1774 auch Trauerchöre (*Responsorj de' morti*) von Perez gedruckt worden; in einer neuen Partiturausgabe haben wir von ihm nur ein einziges Stück, und zwar auch Kirchenmusik; es steht in der bekannten Brauneschen Sammlung. Mit den Anfangsworten *Media nocte* gibt es die Erzählung von den törichten Jungfrauen in einer sehr ernsten und spannenden Darstellung. Dreiundzwanzig Opern hat Perez nachweislich geschrieben. Davon sind noch fünf in der Bibliothek des Konservatoriums zu Neapel erhalten: Siroë, Demetrio, l'Isola disabitata, Solimano, Artasere, etwas ungleich untereinander und ungleich in sich, am schwächsten der »*Siroë*«, den auch die Bibliothek von San Marco in Venedig besitzt, aber keine ohne bedeutende Züge. Schon die Ouvertüren zeigen einen höheren, an dem Muster Hasses gebildeten Geist, die ganze Instrumentalbehandlung steht im Gegensatz zu Vinci und seinem bequemen Stil. Die Sorgfalt, die ihr gewidmet ist, spricht sich schon in der genauen Vortragsbezeichnung aus. Wenn behauptet wird, erst die neuere Zeit, etwa von der Mannheimer Schule ab, kenne ein dynamisch abgestuftes Orchesterspiel, so kann dagegen mit auf Perez verwiesen werden; nicht bloß die gewöhnlichen Schattierungsgrade *piano*, *crescendo*, *forte* stehen überall in seinen Partituren, er hat auch ganz eigene Angaben. So schreibt er z. B. einmal in seinem »*Solimano*« über eine Arie (des Zanghire in der zehnten Szene des ersten Aktes) *Allegro teatrale*, d. h. also: die Lebendigkeit der Bewegung soll etwas stark aufgetragen sein. Über den Violinen stehen immer die eingehendsten Bemerkungen für den Ausdruck; einmal verlangt er von ihnen, sie sollen *flebile* spielen. Überall sprechen bei Perez, auch wo es ihm sonst weniger geglückt ist, die Instrumente dramatisch mit. Im »Soliman« ist eine Arie des Osmin »*Ah se un figlio sventurato*«, da zuckt immer im Orchester ein heftiger Schmerz auf, der Sänger unterdrückt ihn und will in Wort und Ton den Anschein der Ruhe und Fassung erwecken. Hie und da bekundet Perez seine Liebe zur Instrumentalmusik durch selbständige Orchestersätze; brillante Märsche sind häufig in seinen Opern. Am poetischsten hat er der Neigung zur Instrumentalmusik in seinen begleiteten Rezitativen Ausdruck gegeben. Durch Festhalten und Variieren von Hauptmotiven haben sie eine Einheit und Dramatik, die sie unter die besten Leistungen der italienischen Schule stellt.
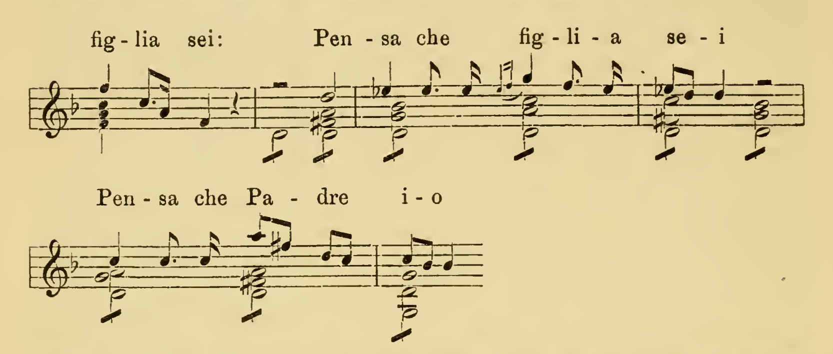
Die Lissaboner haben unter den Opern des Perez den »*Demetrio*« und den »*Solimano*« am höchsten geschätzt, sie sind unaufhörlich aufgeführt worden. Beim »*Demetrio*« erklärt sich das aus der äußerlichen Wirkung, dem Feuer und Temperament seiner Musik. Der

»Solimano« gehört unter die Meisterwerke, von denen, wenn einmal die Oper der neapolitanischen Schule wieder bekannt sein wird, jeder Gebildete etwas wissen muß. Reichtum der Erfindung und der Empfindung, Ursprünglichkeit der Mittel und der Gestaltung, alles ist darin, was eine Kunst groß macht. Schon Solimans Auftrittsszene »*Paventi*«, wo die beiden Fagotten unterm Gesang die dunkle Glut in der Seele des Tyrannen, wo die leisen Trugschlüsse das furchtbar Unheimliche seines Charakters malen, wo trotz des kolossalen Umfanges des Stückes jeder Takt frisch ist, und jeder einen neuen Zug zu der übernatürlichen Gestalt hinzuträgt — schon diese einzige Szene genügt, zur Bewunderung von Perez zu zwingen. Wären alle Opernkomponisten der neapolitanischen Schule vom Schlage dieses einen gewesen, dann hätte es keinen Gluck gebraucht.

An Domenico Terradellas rühmt Burney, daß er besonders sorgfältig für die schwächeren Sänger gearbeitet habe. Er hatte aber jedenfalls noch stärkere Stützen für seinen Ruhm. Terradellas ist einer der kühnsten Komponisten seiner Zeit. Wenn er einmal eine Szene der Wut auszuführen hat, da erlebt man was. In seiner »*Sesostri*« z. B. rückt in der Arie der Amaji »*Tremate Mostri di Crudelta*« an der Stelle eines Ausbruchs die Harmonie so von C dur nach G moll, daß man sich in die Sphäre Monteverdis versetzt glaubt, und nicht selten wird er bei solchen Anlässen vollständig naturalistisch. In seiner »*Merope*« z. B., in der Szene, wo die Merope sich weigert, dem Polifonte die Hand zu reichen, ist ein Fanatismus in Trillern und Akkordpassagen von einem unglaublichen Eindruck. Sein Hauptmittel für den Ausdruck bleibt aber immer die Modulation, und darin zeigt er den Einfluß Hasses. Terradellas ist ungleich. Sein Hauptwerk ist der »*Artaserse*«; in ihm ist die Gestalt des Titelhelden außerordentlich reich ausgeführt und in allen Lagen, in zornigen, klagenden, schmachtenden und fröhlichen Momenten immer mit derselben schöpferischen Erfindungskraft und klar im Charakter getroffen. Von den acht Opern Terradellas, die sich in der Statistik nachweisen lassen, sind drei erhalten. »*Artaserse*« in Wien, Hofbibl., »*Merope*« in Bologna (zweimal, einmal als »*Epitide*«) und »*Sesostri*« in London, Brit. Mus. Terradellas starb schon 1751 in Rom, bald nach der Aufführung der »*Sesostri*«. Da heißt es nun in der Biographie Jommellis, die die »Allgemeine Musikalische Zeitung« Rochlitzens brachte, dieser solle den Terradellas als Nebenbuhler haben beseitigen lassen. Die Behauptung ist ungefähr so gut beglaubigt wie die Ermordung Mozarts durch Salieri. Sie zeigt nur, was man schließlich im Haß gegen die Italiener für Mittel anwendete.

Perez sowohl wie Terradellas gingen an die Oper erst in einem verhältnismäßig reifen Alter. Francesco di Majo, der dritte in der Meisterreihe aus der zweiten Blütezeit der neapolitanischen Oper, setzt als Wunderknabe ein. Mit 15 Jahren war er (nach Florimo) bereits Hofkapellmeister in Neapel und führte die erste Oper »*Cajo*

Fabricio« auf, noch im selben Jahre 1762 dann seinen »*Artaserse*«; bis zu seinem Tode, — er starb schon 1770 in Rom —, entstanden 15 Opern. Unter diesen ist »*Ipermestra*«, die ins Jahr 1768 fällt, die bedeutendste. Majo zeichnet sich aus im Rührenden, in der Darstellung des Seelenschmerzes, wo er außerordentlich frei mit den Ausdrucksmitteln verfährt. Mit einem Beispiel dafür fängt gleich die »*Ipermestra*« an: Elpenices Arie »*Pensa che figlia sei*«:



Was für verworren wogende Harmonien, wie schneidend der Einsatz der Singstimme! Auch die erste Arie der Ipermestra »*Ah non parlar d'amore*«, in der die Erregung durch Pausen in der Deklamation ausgedrückt ist, gehört unter die großen Stücke Majos. In seiner Lebendigkeit und in der Weichheit ist er ein Sohn des Südens, die Schule Hasses zeigt er in der feinen Detailarbeit; geschichtlich fortgewirkt hat er auf Mozart, der durch den Sänger Raaff zu ihm geführt wurde. Es besteht zwischen beiden ersichtliche Gefühlsverwandtschaft.
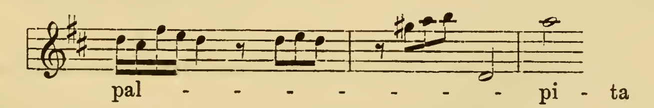
Jommelli[1] ist von allen den großen Vertretern der neapolitanischen Schule derjenige, der sich in der Gegenwart und in Deutschland am längsten und am festeten erhalten hat durch seine Kirchenmusik, namentlich durch seine Requiems. Er war auch im 18. Jahrhundert eine Zeitlang der gefeiertste aller Opernkomponisten. 1714, in demselben Jahre wie Gluck geboren, ging er im Jahre 1737, dreiundzwanzigjährig, zuerst in der Weise seiner Landsleute mit einer komischen Oper heraus. Sie heißt »*L'errore amoroso*«, aber sein Selbstvertrauen war so gering, daß er als den Komponisten einen gewissen Valentini nannte. Am Tage nach der Aufführung erst trat er mit seinem Namen hervor, der bald durch ganz Italien in Ansehen kam. Jommelli wurde nach Rom, nach Bologna zur Komposition von Opern bestellt. Als er 1741 in Bologna eintraf, war sein erster

---

[1] H. Abert: »Nicolo Jommelli als Opernkomponist«. Halle 1908. Einen Neudruck von Jommellis Fetonte brachten die Denkmäler deutscher Tonkunst als Bd. 32/33.

Gang zum Padre Martini. Er wollte von ihm Stunden, und Martini hatte Not und Mühe ihm das auszureden; solche Bescheidenheit verband sich bei Jommelli mit der großen Begabung. So hat er immer gelernt, sich Neues angeeignet, und seine Gediegenheit wie seine Erfolge wuchsen fortwährend und gleichmäßig. Sein Ruf drang nach außen, 1749 komponierte er für Wien seinen »Achille in Sciro« und die »Didone«. 1754 bewarben sich zu gleicher Zeit drei Höfe um Jommelli: Lissabon, Mannheim und Stuttgart. Er entschied sich für Stuttgart und blieb da bis 1769 in angenehmer und glänzender Stellung. Als er aber dann nach Neapel zurückkehrte, war er bei den Italienern vergessen und vermochte sie nicht mehr zu fesseln; die Entwicklung, die er in Deutschland genommen hatte, war ihnen zuwider, unbequem.

Fétis führt 44 Opern von Jommelli auf, von ihnen besitzt das Konservatorium zu Neapel 27; es gibt wohl wenige Bibliotheken von Bedeutung, auch in Deutschland, die nicht einige oder mehrere Musikdramen Jommellis aufzuweisen hätten. Sie sind mehr als andere durch Abschriften verbreitet worden und in Hände von Privatpersonen auch nach Deutschland gekommen. Noch im Jahre 1783, als Jommelli schon neun Jahre tot war, wird in »Cramers Magazin« ernstlich für eine Gesamtausgabe seiner Werke geworben. Er verdient nicht in allen seinen Opern verewigt zu werden, denn in einem großen Teile der früheren haust der neapolitanische Leichtsinn; aber eine gut getroffene Auswahl würde einen erfreulichen und lehrreichen Blick in die Entwicklungsfähigkeit italienischen Talents gewähren. Von Haus aus ist Jommellis Natur und Richtung am meisten mit der von Perez verwandt: die Neigung zu den Instrumenten treibt ihn aber noch weiter, zuweilen ins Äußerliche. In einer berühmten Szene seiner »*Olympiade*« z. B. (in »*Quel destriere*«) malt er das ganze Stück hindurch in der zweiten Geige den Galopp des Pferdes. Er sucht beständig seinen Vorrat an musikalischen Ausdrucksmitteln zu vermehren und findet dabei ganz ursprüngliche und neue. Alle seine Opern enthalten Stellen, die man nicht wieder vergißt, weil sie so eigen den Charakter der Situation wiedergeben. Oft führt ihn die Natur dabei auf die einfachsten Wege: er wirkt mit Pausen, mit einzelnen dahinklingenden Tönen, oft ist er aber raffiniert, wie es Porpora war, auf Effekte aus. So stellt er in seinem »*Artaserse*« in der Arie des Arbaces den Moment träumerischen Besinnens einmal folgendermaßen dar:



In dieser Art noch sechs Takte fort. Aber schließlich hat doch die Innerlichkeit seiner Natur gesiegt, und diese Entscheidung kam in

Stuttgart. Er ist noch nicht lange dort, da traf ein Brief Metastasios ein, dessen persönliche Freundschaft er während seines Wiener Aufenthaltes erworben hatte; ein Brief mit Warnungen: ja nicht die italienische Leichtigkeit zu verlieren. Aber es half nichts. Jommellis Ziele gingen immer entschiedener auf Tiefe; der italienische Stil und der Gedanke an die Leichtigkeit gingen ihm vollständig verloren. Den Ausschlag gab für ihn die Bekanntschaft mit der französischen Oper. Die hatte zwar in Deutschland nirgends eigentlich festen Fuß gefaßt; aber sie war doch in einzelnen Residenzen immer wieder versucht worden: in Wien, in Dresden zuerst. Hier in Dresden kommen »Castor und Pollux«, kommt »Dardanus« und eine oder die andere Oper Rameaus immer wieder vor. In Wien bildet der alte Fux die französische Musik trotz der italienischen Texte nach: die Chöre in seiner »*Constanza*«[1] und in seiner »*Elisa*« zeigen es. Auch in Stuttgart und Ludwigsburg stand französische Kultur so in Gunst, daß auch das französische Musikdrama probiert werden mußte. Auf Jommelli machte es einen so tiefen Eindruck, daß er nun grundsätzlich auf die Seite trat, nach der es ihn unbewußt von jeher gezogen hatte, auf die Seite der dramatischen Musik ohne Konzessionen. Mit seinem »*Fetonte*« ist diese Wendung entschieden, und alle seine folgenden Opern sind nun von französischem Geist in seiner guten Art berührt und zeigen das auch offen in der Form, in der Aufnahme von Chören und Ensembles. Die bedeutendsten sind die »*Didone*« und die »*Armida abbandonata*«. Die Italiener schoben die Neuerung auf die Rechnung der deutschen Kontrapunktisten, die daran unschuldig waren.

Das französische Musikdrama selbst war ihnen hundert Jahre lang vollständig fremd geblieben. Nur an einzelnen kleineren Höfen, wie Modena, hatte man es gelegentlich einmal versucht. Der einzige Ort, wo man sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ernster damit beschäftigte, war Parma. Hier war Traëtta Kapellmeister, und in ihm, in Tommaso Traëtta[2], haben wir den bedeutendsten unter den Komponisten, die als Vorläufer Glucks bezeichnet werden können. Traëtta ist Gluck in den Formen am nächsten, und im dramatischen Sinne ist er ihm sogar überlegen bei der musikalischen Ausführung langer Soloszenen. Er steht aber unter ihm an Entschiedenheit des Charakters, er macht musikalische und dichterische Konzessionen. In Parma hat Traëtta ganz speziell die Rameausche Schule durchgemacht, Rameausche Opern nicht bloß aufgeführt, sondern auch be-

---

[1] Die Oper liegt im Neudruck vor in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, 17. Bd.

[2] Ausgewählte Szenen aus Traëttas: Farnace, J. Tantaridi, Ifigenia in Tauride, le feste d'Imeneo; Antigona und seine Sofonisba sind in den bayrischen Denkmälern der Tonkunst XIV, 2 u. XVII veröffentlicht.

arbeitet und dabei seinen Blick für die Poesie, für Ort und Zeit im Drama geschärft. Traëttas Szenen haben von da das romantische Element, die Töne und Farben für die mitwirkende Natur, für die äußere Szenerie, und benutzen alle dekorativen Mittel der Stimmung, die sich musikalisch in Instrumentalform fassen lassen. Im zweiten Akte seiner »*Armida*« hat Traëtta Naturmalereien, z. B. da, wo Rinaldo schläft, die zu dem schönsten gehören, was das Musikdrama in dieser Gattung aufzuzeigen hat. Traëtta war auch in der *opera buffa* ein Meister; hier hat er die liebenswürdige Seite seines Talentes zuerst bis zur Originalität entwickelt und sich eine Leichtigkeit im melodischen Ausdruck erworben, die ihm auch bei den großen dramatischen Aufgaben zustatten kam. So vereinigte er denn in der Zeit seiner Reife die Vorzüge zweier Schulen: von den Franzosen hat er Quartette, die Ensembles, die meist kurzen Chöre, die reicheren und freieren Formen, von den Italienern die Kunst und den Gehalt seines Sologesanges. Und das italienische Element ist doch das, worauf die tiefsten Wirkungen in seinen Opern zurückgehen: der Anfang seiner »*Ifigenia in Tauride*« mit der großen Szene des Orestes: »*Ah tu non senti*«, oder den zweiten Akt der »*Antigone*« mit seinen Tönen des Schauers vergißt niemand wieder. Es ist da ein neuer Geist, der sich aus dem bisherigen Musikdrama ungefähr ähnlich abhebt, wie Schubert mit Gesängen wie der »*Atlas*« das Lied seiner Zeit überholt.

Von Traëttascher Opernmusik finden sich einige Bruchstücke in dem schon mehrmals erwähnten Buch von Bitter: »Gluck und die Reform der Oper«. Doch sind sie zu kurz und die Ausführungen Bitters hilflos — sie geben aber Veranlassung, hier einmal oder noch einmal das Verhältnis der neueren Zeit zur neapolitanischen Schule zu berühren. Die frühere Schwärmerei der Heinse und Hiller ist in Abscheu umgeschlagen, dem einen Extrem ein anderes gefolgt. Das 18. Jahrhundert sah nicht, wie diese Opern im ganzen dramatisch schwach waren, das 19. nicht, wie sie in einzelnen Szenen, in den Monologen, musikalisch-dramatische Meisterstücke in Menge enthalten. Unsere Zeit vergißt diesen Neapolitanern gegenüber, daß es eine in jeder Beziehung vollkommene Kunst überhaupt nicht gibt. Wer vernünftig ist, nimmt bei unsern alten deutschen Wandmalereien, nimmt auch noch bei Dürer die schlechte Perspektive mit in den Kauf und hält sich an den Ausdruck der Köpfe. So sollte man auch an der neapolitanischen Schule nicht bei dem Wust konventioneller Musik stehen bleiben, dessen sie bei einzelnen Komponisten voll sind, sondern man sollte den Teil fest ins Auge fassen, in dem sie Muster bieten. Das sind die Szenen, in denen mit den Mitteln des Sologesanges innerstes Seelenleben naturwahr, groß, ergreifend, oder innig und anheimelnd dargestellt wird. Sie sind von Scarlatti ab bis auf Traëtta zahlreich genug und scheinbar in denselben Formen gehalten, doch äußerst mannigfach nach der Art der Affekte unterschieden,

verschieden nach der Individualität der Komponisten. Nach den Mitteln, die sie verwenden, bilden sie deutlich getrennte Gruppen: einer Zeit der übertriebenen Einfachheit, Vinci-Pergolesi, folgt eine aufsteigende, die mit der Verschmelzung italienischen und französischen Stils endet, Hasse-Traëtta. Es scheint aber, daß unsere Zeit diese alten Arien nicht mehr zu lesen versteht, sie mit einer Brille studiert, die aus einer Zeit berechtigten Überdrusses stammt. Wenigstens trifft diese Beschuldigung die Mehrzahl der neueren Schriftsteller, die einzelne Abschnitte aus der neapolitanischen Schule behandelt haben. Sie gilt für Riehl und seine Schilderung Hasses. Riehls Glaubwürdigkeit wird durch den Umstand genügend gekennzeichnet, daß er unter den drei Komponisten, die er aus der großen Menge der neapolitanischen Opernmeister hervorhebt, auch den Durante nennt, der keine Zeile fürs Theater geschrieben hat. Der schlimmste ist aber Bitter, der sich auf dem Titel seines Buches als ‚Königlich Preußischer Finanzminister' vorstellt. Hoffentlich hat er das getan, um sich als Dilettant zu entschuldigen. Gewiß sind Dilettanten für die Mitarbeit in der Musikgeschichte sehr willkommen, wenn sie sich in den Grenzen ihres Urteilsvermögens halten. Das ist aber bei Bitter nicht der Fall, er täuscht sich und die Leser, meistert alle, die vor ihm gearbeitet haben, ist nicht einmal — ehrlich, sachlich aber im höchsten Grade befangen und unfähig. Ihm genügen zwei Takte in Sechzehnteln, da ruft er entrüstet: Bravourarie, Konzertoper, und hat keine Ahnung, daß die Koloratur und der Figurengesang Ausdrucksmittel sein kann, und daß die Gegenwart in seiner Behandlung durchschnittlich nur Karikatur bietet. Der einzige, der, bis zu einem gewissen Grade wenigstens, den Neapolitanern Gerechtigkeit hat widerfahren lassen, ist A. B. Marx in seiner Biographie Glucks. Wo er kleine Szenen oder Arien aus den Werken Pergolesis, di Majos, Jommellis analysiert, da faßt und bewundert er sie in ihrer dramatischen Bedeutung. Leider hat er nur viel zu wenig von dem ganzen Gebiet kennen gelernt. Aber ihm darf man in der Betrachtung und Auffassung folgen. und es ist sehr wünschenswert, daß sich zahlreiche junge Kräfte in der Marxschen Art in die hervorragenden Komponisten der neapolitanischen Schule vertiefen und unserer Zeit das Bleibende aus ihrer Kunst wieder nahebringen. Eine Reihe äußerst lohnender Spezialarbeiten bietet sich da, von Scarlatti ab wenigstens ein Dutzend Meister, von denen jeder eine besondere Behandlung reichlich verdient.

Solche Arbeiten haben nicht bloß ein sogenanntes historisches Interesse, sondern einen eminent praktischen Wert. Sie allein sichern ein richtiges, ein wirkliches Urteil über bekannte Größen. Die große Masse nicht bloß der Kunstfreunde, sondern auch der gewerbsmäßigen Kunstrichter neigt heute zu unbedingter Verehrung oder ebenso unbedingter Ablehnung. Ob die Objekte nun Beethoven und Wagner, oder ob sie Bach und Gluck heißen, die Methode ist immer die

gleiche, sie wirkt verwirrend, weil Vorzüge und Schwächen mit demselben Eifer bewundert werden[1].

In seinem vielgelesenen Buch »Die moderne Oper«, einer Sammlung von Zeitungsreferaten, hat Eduard Hanslick Gluck mit Lully und Rameau, schließlich auch mit Piccinni und zwar gerecht abwägend verglichen, aber von Jommelli und Traëtta weiß er nichts. Eine andere Autorität der neuesten Zeit, Heinr. Bulthaupt, kommt in seiner »Dramaturgie der Oper« (Leipzig 1902) auf dem rein ästhetischen Wege einer richtigen Schätzung Glucks und seiner Reformen zuweilen ziemlich nahe, aber wirklich klar sieht er ebenfalls nicht, weil er den historischen Orientierungspunkt nicht findet. Der erste Gluckbiograph Anton Schmid (Leipzig 1854) hat sich ziemlich auf das äußere Leben des Meisters beschränkt, die Gluckbiographie von Marx (Berlin 1869) geht weiter, aber leider war der reichbegabte Marx kein Freund harter Arbeit. Was ziemlich offen lag, das hat er vorzüglich geklärt, z. B. die Tatsache, daß die Reform Glucks zum Teil der einfache Anschluß an die französische Oper ist, aber auf schwieriger festzustellende Punkte läßt er sich gar nicht ein. So übergeht er die ganze Jugend Glucks, in der wahrscheinlich schon die Komotauer Zeit bei den Jesuiten entscheidende Eindrücke gebracht hat. Er gräbt auch andern wichtigen Fragen in der Entwicklung Glucks nicht tiefer nach, z. B. nicht den Ursachen, die Gluck gerade auf Calzabigi[2] führten; die sachlichen Hauptpunkte der Gluckschen Reform jedoch hat die Biographie von Marx entschieden richtig gestellt. Glucks Reform besteht aus zwei Teilen: der erste ist die Reinigung der Operndichtung von Intrigenmechanismus und empfindsamen Ballast, die dramatische Korrektur der Textbücher; der zweite ist Bereicherung der musikalischen Mittel, Anschluß an die französische Oper. An der Renaissanceoper hielt er noch fest, aber er führte sie zurück auf die Ideen der Entstehungszeit, ohne Kenntnis von Rinuccini, Peri und Monteverdi, rein vom Genius, von den Gesetzen des gesunden Menschenverstandes geleitet. Die übrigen Punkte, in denen Gluck außerdem von dem bisherigen Brauch des italienischen Musikdramas abwich, sind Nebensachen, und sie sind keineswegs ohne weiteres als Verbesserungen zu betrachten.

Es muß hier einen Augenblick wegen der Autorität ihres Verfassers auf die Darstellung eingegangen werden, die Richard Wagner in seiner Abhandlung über »Oper und Drama« von der Reform Glucks gibt, weil sie eine dieser Nebensachen für die Hauptsache ausgibt. Es heißt da:

---

[1] Heranzuziehen ist noch: H. Kretzschmar: »Zum Verständnis Glucks«, Jahrbuch Peters 1903 u. Stephan Wortsmann: »Die deutsche Gluckliteratur« 1714—1787, Nürnberg 1914.

[2] H. Welti: »Gluck und Calzabigi«. Vjschr. f. M. W. 1891.

»Die so berühmt gewordene Revolution Glucks, die vielen Unkenntnis-»vollen als eine gänzliche Verdrehung der bis dahin üblichen Ansichten von »dem Wesen der Oper zu Gehör gekommen ist, bestand nun in Wahrheit »nur darin, daß der musikalische Komponist sich gegen die Willkür des »Sängers empörte. Der Komponist, der nächst dem Sänger die Beachtung »des Publikums besonders auf sich gezogen hatte, da er es war, der diesem »immer neuen Stoff für seine Geschicklichkeit herbeischaffte, fühlte sich »ganz in dem Grade von der Wirksamkeit dieses Sängers beeinträchtigt, »als es ihm daran gelegen war, jenen Stoff nach eigener erfinderischer »Phantasie zu gestalten, so daß auch sein Werk und vielleicht endlich »nur sein Werk dem Zuhörer sich vorstellte. Es standen dem Komponisten »zur Erreichung seines ehrgeizigen Zieles zwei Wege offen: entweder den »rein sinnlichen Inhalt der Arie mit Benutzung aller zu Gebote stehenden »und noch zu erfindenden musikalischen Hilfsmittel, bis zur höchsten, »üppigsten Fülle zu entfalten, oder — und dies ist der ernstere Weg, den »wir für jetzt zu verfolgen haben — die Willkür im Vortrag dieser Arie »dadurch zu beschränken, daß der Komponist der vorzutragenden Weise »einen dem unterliegenden Worttext entsprechenden Ausdruck zu geben »suchte. Wenn diese Texte ihrer Natur nach als gefühlvolle Reden han-»delnder Personen gelten mußten, so war es von jeher gefühlvollen Sängern »und Komponisten ganz von selbst auch schon beigekommen, ihre Virtuo-»sität mit dem Gepräge der nötigen Wärme auszustatten, und Gluck war »gewiß nicht der erste, der gefühlvolle Arien schrieb, noch seine Sänger »die ersten, die solche mit Ausdruck vortrugen. Daß er aber die schick-»liche Notwendigkeit eines der Textunterlage entsprechenden Ausdrucks »in Arie und Rezitativ mit Bewußtsein und grundsätzlich aus-»sprach, das macht ihn zu dem Ausgangspunkt für eine allerdings voll-»ständige Veränderung in der bisherigen Stellung der künstlerischen Fak-»toren der Oper zu einander. Von jetzt an geht die Herrschaft in der »Anordnung der Oper mit Bestimmtheit auf den Komponisten über: der »Sänger wird zum Organ der Absicht des Komponisten, und diese »Absicht ist mit Bewußtsein dahin ausgesprochen, daß dem dramatischen »Inhalt der Textunterlage durch einen wahren Ausdruck derselben ent-»sprochen werden solle. Der unschicklichen und gefühllosen Gefallsucht »des virtuosen Sängers war also im Grunde einzig entgegengetreten worden, »im übrigen aber blieb es in bezug auf den ganzen unnatürlichen Organismus »der Oper durchaus beim alten. Arie, Rezitativ und Tanzstück stehen für »sich gänzlich abgeschlossen, ebenso unvermittelt nebeneinander in der »Gluckschen Oper da, als es vor ihr und bis heute fast noch immer der »Fall ist.«

So Wagner und so weit richtig, als er, wie namentlich im Schlußsatz, darauf hinweist, daß auch die Glucksche Reform als Menschenwerk unvollkommen blieb und Bedenken hatte. Aber in der Begründung und in den einzelnen Sätzen haben wir es da nur mit wortreicher Umschreibung der Auffassung Glucks zu tun, die Fink in seiner sogenannten »Geschichte der Oper« gibt, und diesem Fink ist Wagner leider in allem Historischen seines Buches für die ältere Zeit blind gefolgt. Finksche Geschichtsklitterung ohne jegliche Quellenkenntnis ist bis auf alle Einzelheiten wiederzuerkennen,

als z. B. die Eitelkeit der Komponisten, namentlich aber das Sängergespenst. Auch Gluck war von der Furcht vor diesem Sängergespenst besessen, und tatsächlich war im Laufe des 18. Jahrhunderts der Sängerstand entartet und von der hohen Stufe, auf der ihn die Gesanglehren der älteren Zeit zeigen, auf der er u. a. noch in Tosis berühmtem Werk steht, herabgeglitten. Aber Gluck hat das Kind mit dem Bade ausgeschüttet, wenn er den Sängern aus Furcht vor Mißbrauch die Freiheit nahm und den Verfall bloß nach einer andern, vielleicht gefährlicheren Richtung gedrängt, den Geist der Gesangskunst geknebelt.

Ein zweiter von den Nebenpunkten der Gluckschen Reform ist die Ausmerzung des Seccorezitativs und des Cembalo. Auch das ist eine zweifelhafte Verbesserung, ein Grund für die Monotonie, deren die italienische Schule die Gluckschen Werke mit einem gewissen Rechte beschuldigt hat.

Auch das Überwiegen kleiner Formen im eigentlichen Sologesange Glucks muß unter die Schwächen seiner Werke gerechnet werden. Es beruht auf einem individuellen Defekt in der Natur des Reformators und ist vielleicht unbewußt der Ausgangspunkt seiner Opposition gegen das italienische Musikdrama mit gewesen. Wie denn häufig auch große Reformen ebenso durch persönliche Vorzüge wie durch Mängel im Leistungsvermögen ihrer Urheber mit veranlaßt werden.

Aber die Hauptsache ist und bleibt, daß Gluck die Oper auf ihre ursprüngliche Bestimmung als Musikdrama wieder nachdrücklich hingewiesen und durchgesetzt hat, daß diese Bestimmung nicht bloß in einzelnen Szenen, sondern in der ganzen Anlage der Musikdramen zum Ausdruck kam.

Gluck hat die italienische Schule, zu der er schließlich in einen geschichtlich so wichtigen Gegensatz geriet, gründlich durchgemacht. Sein Hauptlehrer war der Mailänder Giovanni Battista Sammartini, derselbe, den Haydn bekanntlich einen »Schmierer« genannt hat. Für Mailand hat Gluck im Jahre 1741 seine erste Oper, den »*Artaserse*«, komponiert, der in den nächsten fünf Jahren acht weitere folgen. Sie sind in Venedig, Turin, Cremona aufgeführt worden und haben seinen Ruf in Italien begründet. Den meisten liegen Texte Metastasios unter, und die Musik, soweit sie noch erhalten ist, hat ganz den italienischen Stil. Im Jahre 1746 schreibt Gluck für London »*La Caduta dei Giganti*«, den Sturz der Giganten. In London lernt er Händel kennen, in Paris auf der Rückreise Rameau's »*Castor et Pollux*« und empfängt von beiden Begegnungen große Eindrücke. Der englische Sänger Mich. Kelly erzählt in seinen »Erinnerungen«, daß ihn Gluck noch in den achtziger Jahren in Wien in sein Schlafzimmer vor das Bild Händels geführt habe, das über dem Bette hing. Händel scheint sich über Glucks Opern abfällig geäußert zu
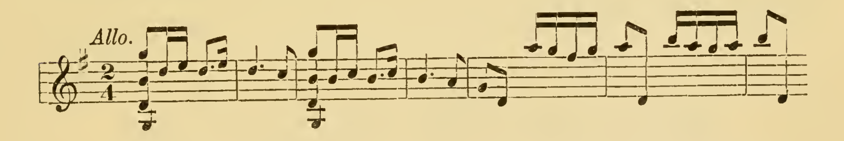
haben: »Er versteht so viel vom Kontrapunkt wie mein Koch Waltz«, lauten die Worte, aber dem Komponisten riet er, sich nicht zu viel Mühe um das Detail zu geben, sondern nach schlagenden, großen Wirkungen zu trachten. Auf der Heimkehr von London nahm Gluck eine Zeitlang Stellung als Kapellmeister bei der Mingottischen Gesellschaft[1]. Das war eine jener Wanderopern, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts italienische Opern in Ländern und Städten aufführten, in denen das Musikdrama nicht ständig vertreten war. Neben der Mingottischen ist von diesen Wandertruppen noch die Locatellische bedeutend. Gluck hat mit Mingotti Hamburg, Prag, Kopenhagen besucht. Eine Zeitlang wurde auch in Dresden gespielt und die Konkurrenz mit der Hofoper, die Hasse leitete, mit dem Prinzip der Geschäftsteilung, aufgenommen: die Hofoper spielte große Renaissanceopern, Mingotti hauptsächlich *opera buffa* in einem kleineren, am Zwinger aufgerichteten Theater. Während dieses Dresdner Aufenthaltes hat Gluck für eine Hochzeit am Hofe ein kleines Festspiel komponiert, »*Le nozze d'Ercole e d'Ebe*«, das am 29. Juni 1747 im Schloßgarten zu Pillnitz aufgeführt wurde. Das Werk ist Schmid unbekannt geblieben, auch Marx weiß nur von seiner Existenz. Die Partitur lag in der ehemaligen Privatsammlung des Königs von Sachsen und ist jetzt mit in die Dresdner Königliche Bibliothek übergegangen. Ihre Musik zeigt Gluck damals beflissen, sich auf dem Hauptgebiet der Italiener hervorzutun: im lieblich Erotischen. Der erste Akt schließt mit einem Duett zwischen Ercole und Ebe »*Lasciami in pace*«, das sich in schwärmerischen Figuren, in Ornamenten und reizenden Details gar nicht genug tun kann, es ist überschwänglich an Figuren und Koloraturen, ein Musterbeispiel für die Rokokokunst in der Oper. Aber es hat auch einen stark innigen, deutschen Zug, und ähnliche Spuren eines der italienischen Schule fremden Geistes finden sich in dieser Hochzeit von »Herkules und Hebe« ziemlich viele: kühne Harmonien, liegende Stimmen, Trugschlüsse, ausdrucksvolle Bässe, eifriges Orchester, schroffer Tempowechsel in den Arien. Sie finden sich besonders für Naturmalereien und für den Ausdruck heftiger Seelenbewegungen. 1748 kommt Gluck nach Wien, wo er schon zwölf Jahre früher eine Zeitlang sich aufgehalten hatte.

Der Anteil Wiens an der Entwicklung Glucks muß höher eingeschätzt werden, als das bisher geschehen ist. Die Wiener Oper hat von Anfang an nach Selbständigkeit getrachtet. Unter Draghi schon überbietet sie die Leistungen der Venezianer durch eingelegte Orchestersätze, kleine Solistenkonzerte, durch äußerlichen musikalischen Glanz; wie die »Kaiserwerke« G. Adlers zeigen, hält Wien

---

[1] Erich Müller: »Die Mingottischen Opernunternehmungen 1732—1756«, Dresden 1915.

an dem Grundgedanken der Renaissance, an Einfachheit und Volkstümlichkeit der Musik auch dann noch entschieden fest, als die Italiener eine neue kunstvolle Richtung einschlagen, es beteiligt sich an den Bemühungen um ein deutsches Musikdrama, es kommt endlich zur Zeit der neapolitanischen Schule immer wieder auf die Choroper zurück. Hauptvertreter dieses Widerstandes gegen die Solooper waren namentlich Joseph Fux und Carlo Agostino Badia. Ihre Werke hatte Gluck im Jahre 1736 kennen gelernt, sie hatten still in seinem Innern fortgeklungen, während er für die Italiener arbeitete; sie hatten wohl wieder lauter zu ihm gesprochen, als er Rameau kennen lernte. Auch unter der sparsamen Maria Theresia war der Wiener Oper etwas von ihrem alten Sondergeist geblieben, sie begünstigte solche Neapolitaner, die von der Heerstraße abwichen: Jommelli, Perez, Traëtta. Gluck trat zunächt in keine amtliche Stellung, ist auch später (1774) nur Hofkompositeur, nicht Kapellmeister gewesen[1]. Aber er erhielt sofort (1748) den Auftrag zu einer Oper; »Semiramide riconosciuta« heißt sie, der Text ist von Metastasio. Ihre Musik steht auf einer ähnlichen Stufe wie das Dresdner Festspiel. Nur in einzelnen Anläufen auf freie Form und Entschiedenheit des Ausdrucks durchbricht sie die Schranken einer gewöhnlichen italienischen Oper mittlerer Güte. Daß es Gluck mit der dramatischen Aufgabe nicht weiter tief nahm, sieht man aus der Ouvertüre. Sie beginnt:



Der zweite Satz ist gehaltvoller, aber noch lange nicht so bedeutend, wie Marx annimmt[2]. Dieser »*Semiramide riconuosciuto*« folgt im Jahre 1749 eine Oper »Tetis oder der Götterzank« für Kopenhagen, die Gluck dort am 9. April zur Tauffeier des nachmaligen Königs Christian VII. aufführt. Auch sie hat nichts Ungewöhnliches. Beachtenswert ist die nächste Oper Glucks: ein »Telemach«, »*Telemacco*«, den er im Jahre 1750 für Rom und das *Teatro Argentino* komponiert, später umgearbeitet hat. Die erste Fassung kennen wir nicht. Nach Bitter ist der Text »natürlich« von Metastasio. Trotzdem hat Metastasio keinen »Telemach« geschrieben. Aber der Dichter zeigt Metastasiosche Schule: die schöne Fabel von dem Sohn, der den Vater sucht und mit ihm zugleich die Braut findet, ist in einen
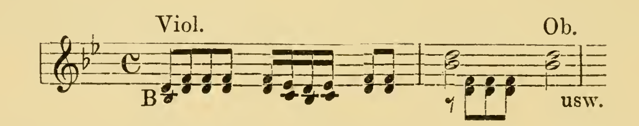
---

[1] L. Stollbrock: »Leben und Wirken des k. k. Hofkapellmeisters und Hofkompositors Joh. Georg Reuter jun.«. Viertelj. f. M. W. 1892, S. 289.
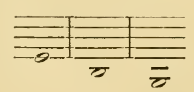
[2] A. a. O. S. 26 des Anhangs.

Knäuel von Intrigen verwickelt und dann wieder in einem endlosen Einerlei von Szenen aufgerollt, die effektsüchtig und tief zugleich sein wollen. Den Musiker fangen sie in die bekannte Girlande von Seccorezitativen und Arien ein. Doch hat der Dichter mehr als den Metastasio gekannt, vielleicht französische Muster. Das zeigt sich in der Zuziehung von Chören, Tänzen und in der Anlage dramatischer Ensemblesätze.

Die Musik fängt mit einer französischen Ouvertüre an, die im Allegro mehrmals an das Ende des Stückes erinnert, Mitleid mit dem tragischen Geschick der Circe äußert. Den Schluß bildet ein *Ballo*, der direkt in die Handlung einführt. Denn diese beginnt mit Festen. Circe will Hochzeit halten, Ulysses ist der Bräutigam wider Willen, und die Musik schildert die Feste in einer Reihe frei verbundener Sätze, Chöre, Tänze, ein- und mehrstimmiger Sologesänge, in einer Introduktion, wie man das später nannte. Da kommt aber das Orakel, eine ernste Baßstimme in Rameaus Art auf einem Ton geführt, so wie heute jedermann den Komtur im Don Juan kennt. Eine Geigenfigur verbindet diese Orakelszene mit dem ersten Chor der Introduktion. Also neue Methode des formellen Aufbaues, ein Entwurf in größeren Gruppen, ein sehr reicher Gebrauch des begleiteten Rezitativs und drittens neue Töne, die schönsten und eindringlichsten, wenn Gluck die Natur sprechen läßt in ihren Reizen oder in ihren Schrecken. Zwei Prachtstücke dieser Art stehen in den Szenen, wo Telemach mit seinem Freunde Merione in den Zauberwald eintritt: da malt Gluck das Echo:



die andern, wo er den Geist seines Vaters anruft. Da geht in Hörnern und Oboen wieder in Echoform ein breites Motiv durch:
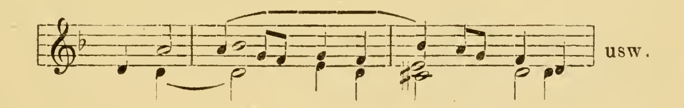


von zitternden Violinen umspielt zeigt es sich wie eine Geisterhand hinter Schleiern. Das ist Gluck, der volle Tonzauberer, wie ihn die Welt kennt aus dem Furientanz und den vielen Stücken, die uns mit einer einzigen Note, mit dem dämonischen Klang eines oft gehörten Instrumentes gefangen nehmen. Der erste Akt schließt mit einem vollständigen Finale, einer frei gefügten Kette von Sätzen über ein Hauptmotiv, das immer gewaltiger wird. Das bedeutendste darin ist ein Klagechor der Gefährten des Ulysses. Wie denn im

ganzen »Telemach«, im ganzen Gluck, die Stellen des Leides, des Schmerzes und der Trauer immer die größten und erhabensten sind. Im Dunkeln leuchtet die Seele Gluckscher Kunst am stärksten, auf der Schattenseite des Lebens hat sein Genius die Kraft gewonnen. Alles Fröhliche im »Telemach« ist nicht Gluckisch, sondern italienisch.

Zu den bedeutendsten Stücken des »Telemach« gehören noch die Vision, wo Ulysses den schlafenden Sohn weckt und dieser im Wahne die Mutter zu hören glaubt, eine ergreifende Klagemusik: »*Ah non turbi il mio riposo*«, und die beiden Szenen der Circe, die erste, wo sie ihre Geister beschwört »*Dall' orrido soggiorno*«, eine freie Folge von Rezitativen, Arien und Chören der Larven, eigen durch Motive in chromatischen Crescendis geführt, in den Nachahmungen von schauerlichen Hornklängen und Larvenstimmen von einer verwirrenden Wirkung, als riefe es aus allen Winkeln, eine Komposition in Cavallis Geist. Die zweite ist der Schlußmonolog der Circe »*La estinguer non bastate*«, wo sie zur Selbstvernichtung schreitet, Palast und Garten zerstört. In dem Wechsel von erhabenen Klagen und Ausbrüchen dämonischer Wut ist diese Szene von fürchterlicher Wirkung; unter ihren musikalischen Mitteln ragen die tiefen Unisonofiguren des Streichorchesters, die Kontrabässe mit den Violinen im wirklichen Einklang, hervor.

Der Wert der einzelnen Sätze im »Telemach« wird durch die Tatsache belegt, daß die Mehrzahl davon in andern Opern Glucks vorkommt und von ihnen aus weltbekannt geworden ist. Die Alceste-Ouvertüre, die Einleitung zur »Iphigenie in Aulis:



der Chor in »Alceste«: »Welch schreckliches Orakel«, die schöne Gebetsszene der taurischen Iphigenie: »*Je t'implore et je tremble*« — alle diese Stücke und noch viele andere berühmte Gluckschе Sätze stammen aus dem »Telemach«.

Der »Telemach« in der späteren Bearbeitung zeigt Gluck auf einer Höhe, die er musikalisch kaum überschritten hat, der Meister, der den »Orpheus« geschrieben, ist hier fertig. Seiner ersten Fassung folgt eine Reihe Opern, die mit der »*Semiramide*« ungefähr auf gleicher Stufe stehen: 1750 »*Ezio*«, 1751 eine »*Clemenza di Tito*«, 1754 »*Le Cinesi*«, beide nach Metastasio und für Wien, für Rom am Ende dieses Jahres »*Il trionfo di Camilla*« und »*Antigono*«, dann 1755 wieder für Wien zwei Kleinigkeiten, »*La danza*« und »*L'innocenza giustificata*«, die von allen diesen Werken am meisten Gluckisch ist. Dann kommen 1756 »*Il Re Pastore*«, 1760 die »*Tetide*«, Ende 1761

»*Il trionfo di Clelia*«, die dann 1763 Gluck auch in Bologna aufführte, vor ihr noch die Komposition einer Pantomime »Don Juan«, die der Fabel vom »steinernen Gast« ganz genau so folgt, wie sie Da Ponte dann für Mozart entworfen hat. Aus ihr stammen einige der bekanntesten Sätze Glucks, u. a. der Furientanz. Und jetzt erst im Jahre 1762 erscheint das Werk, von dem ab wir Glucks Reform der italienischen Oper zu datieren pflegen, sein »Orfeo«. Am 5. Oktober 1762 wurde er im Hofburgtheater zu Wien zum ersten Male mit dem Kastraten Guadagni in der Titelrolle aufgeführt.

Die Seite, auf der der »Orfeo« weit über den »Telemach« hinausgeht, ist die dichterische. Das Textbuch ist von Rinuccinischem Schlage: eine große Begebenheit wird in wenigen, einfachen, aber stimmungsreichen Bildern dargestellt. Das war also der schärfste Gegensatz zu der Intrigenoper Metastasios, bei der die großen Züge einer Handlung unter der Hetzjagd theatralischer Nebeneffekte und unter der aufdringlichen Schönrederei völlig verschwanden. Und doch war Raniero da Calzabigi, der Dichter dieses »*Orfeo*«, auch aus der Reihe der Metastasioverehrer hervorgegangen. 1715 zu Livorno geboren, widmete er sich dem Bankgeschäft, das ihm Zeit zu ästhetischen Studien genug ließ. Er gehörte der Akademie zu Cortona an und trat 1755 mit einer Ausgabe der Werke des Metastasio von Paris aus an die literarische Öffentlichkeit. Diese Ausgabe wird von einer Abhandlung eingeleitet, die einen seltsamen Verlauf nimmt. Sie beginnt als Lobrede auf die Dichtungen Metastasios und bekennt sich am Schlusse, wenn auch mit Einschränkungen, zur französischen *tragédie lyrique*, also zu den Grundsätzen Quinaults und Lullys. Im Jahre 1761 kam nun Calzabigi als Beamter der Niederländischen Rechnungskammer nach Wien. Hier war aber das Jahr vorher in Graf Durazzo ein neuer Hof- und Kammermusikdirektor, ein Intendant nach heutiger Bezeichnung, berufen worden, den es geizte, die Wiener Musikzustände zu heben. Er scheint Gluck und Calzabigi zusammengebracht zu haben.

Die Frage, wem von den beiden Männern, dem Dichter oder dem Komponisten, das Verdienst an der Opernreform gebührt, wer von ihnen die Priorität beanspruchen darf, ist nicht so wichtig, als sie auf den ersten Blick erscheinen kann. Es handelt sich dabei um die Frage: Kam der Gedanke aus den engeren Fachkreisen, oder kam er ähnlich wie seinerzeit Monodie und Musikdrama aus dem gebildeten, kunstverständigen Laientum? Das letztere scheint der Fall zu sein. Die Frage ist von Spitta[1], nach ihm von Welti behandelt, aber nicht gelöst worden, da für eine wirklich diplomatische Lösung die vorhandenen Dokumente nicht ausreichen. Tatsache ist, daß in der ersten Zeit beide Männer einer dem andern das Verdienst zuge-

[1] Ph. Spitta: »Paris und Helena« im »Zur Musik«. Berlin 1892.

schrieben haben. Nachdem aber zwischen ihnen in späterer Zeit eine Spannung eingetreten, hat es jeder für sich allein in Anspruch genommen. Calzabigi ist dabei so weit gegangen, daß er nicht bloß den neuen Dichtungsplan, sondern auch den neuen Ton in der Musik für sein Eigentum erklärt. Für die Klarstellung des Verhältnisses ist eine Bemerkung in der Vorrede zu G. Naumanns »Orpheus und Euridike« (Kiel 1785) wichtig: »Gluck brachte Calzabigi darauf, daß auch die Oper etwas mehr als Spielwerk fürs Auge sei usw.« Hier werden Calzabigi und Coltellini als die einzigen erklärt, die unter den Italienern als ernste Operndichter gelten können, Metastasio habe nur singende Marionetten geliefert. Und so wie mit Gluck stand es mit den Musikern überhaupt. Talente für das reine, höhere Musikdrama waren genug da: Traëtta, Jommelli, Perez, aber sie stellten keine dichterischen Forderungen. Das Verdienst Glucks besteht darin, daß er den neuen Weg weiterschritt. Dem »Orpheus« ließ er die »Alceste« (am 16. Dezember 1766) folgen und der »Alceste« im Jahre 1769 »Paris und Helena«. Als der Erfolg nicht den Erwartungen entsprach, gab Gluck Wien auf, aber er hielt an seinem Ziele fest.

Auch »Alceste« und »Paris und Helena« sind Dichtungen Calzabigis, ebenso wie der »Orpheus« darauf gerichtet, eine ergreifende oder merkwürdige Geschichte in wenigen gehaltvollen Szenen vorzuführen. »Alceste« ist das Gegenstück zum »Orpheus«. Hier opfert sich der Mann, in der »Alceste« geht die Frau in den Tod, um das Leben des Mannes zu retten. Wenn die Venezianer, Aureli z. B., wenn die Dichter der neapolitanischen Schule, wie Sografi, die Alceste als Oper behandeln, begnügen sie sich nicht mit der Darstellung des Euripides, sondern sie halten es für nötig, der Alceste eine Nebenbuhlerin zu geben oder den Herkules in die Rolle eines bedenklichen Hausfreundes zu bringen. Jedenfalls wird ein Eifersuchtsstück daraus. Mit diesen Dichtern verglichen, ist Calzabigi also groß, aber er ist trotzdem in der Durchführung seiner Auffassung nicht ganz glücklich und nicht ganz geschickt. Der Entschluß Alcestes ist schon am Ende des ersten Aktes gefaßt; von da ab steht die Handlung bis ans Ende der Oper still. Unter einem ähnlichen Mangel leidet »Paris und Helena«. Hier hat dem Calzabigi ein Gedanke vorgeschwebt, wie ihn Wagner in »Tristan und Isolde« durchgeführt hat: die Liebe als Verhängnis. Helena, die Braut — nicht die Gattin — des Menelaus kämpft gegen ihre Neigung zu dem werbenden Paris und unterliegt endlich. Aber der Ausführung fehlt jeder Gegensatz, es ist ein Drama ohne Handlung und Ereignisse; ein rein psychologischer Prozeß wird breit, bequem, monoton vorgeführt, es ist ein erotisches Crescendo zweier Stimmen. Gluck hat sich gerade zu »Paris und Helena« besonders hingezogen gefühlt. Ihn reizte da eine ethnologische Aufgabe, der Gegensatz zwischen Paris, als dem weichen Phrygier, und der Helena, als der Vertre-

terin des strengen, spröden Spartanertums. Diesen Gegensatz, von dem die Dichtung eigentlich gar nichts weiß, hat er musikalisch glänzend zum Ausdruck gebracht, und darum hat ihn die kühle Aufnahme der Oper ganz besonders verdrossen. Als er die Partitur drucken ließ, begleitete er sie mit einer an den Herzog von Braganza gerichteten Zueignungsschrift, in der er gereizt und grollend sich über die schlechten Aufführungen seiner Oper, über die Urteilslosigkeit des Publikums beklagt und die Ursachen der Ablehnung überall, nur nicht in der Schwäche der Dichtung sucht.
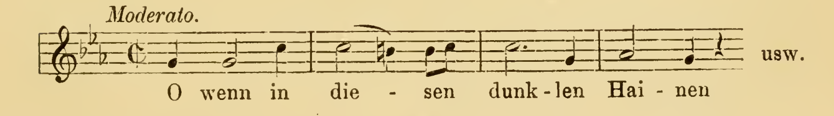
Auch »Alceste« wurde mit einer Zueignungsschrift — an den Großherzog von Toskana — gedruckt. Sie ist als historisches Dokument in neuerer Zeit häufig mitgeteilt worden. Von ihr stammt das Mißverständnis, daß die Hauptseite der Gluckschen Reform in der Vinkulierung der Sänger bestehe. Sie setzt mit diesem Punkt ein.

Was nun die Musik dieser drei Opern betrifft, so ist ihr gemeinsamer Zug die Richtung aufs Große. Unvergleichlich ist Gluck überall in pathetischen Situationen. Da ist ein Hauptbeispiel die Szene, wo Orpheus mit den Gefährten am Grabmale der Euridike die Totenklage hält, ein anderes die Eingangsszene zum zweiten Akt derselben Oper, wo Orpheus die Furien und die Geister der Unterwelt bittet und erweicht. Geringer beherrscht er die Situationen, wo eine plötzliche Erregung, elementar durchbrechende Leidenschaft darzustellen ist. Den Hauptbeleg hierfür bietet die Szene des dritten Aktes im »Orpheus«, wo Euridike zum zweiten Male gestorben ist. Dieses »Ach, ich habe sie verloren«, bleibt im Anfang der Situation alles schuldig. Da erwarten wir Schreck, wilden Aufschrei des Gewissens, denn Orpheus ist jetzt am Tode der Gattin schuldig, weil er das Verbot sich umzusehen, gebrochen — wir erwarten leidenschaftliche Verwirrung, und wir hören eine Melodie, die manche bewundern wollen weil sie edel sei und Resignation ausspricht. Da ist aber zunächst keine Resignation am Platze, und es bleibt nichts übrig, als diesen edel leierigen Gesang abzulehnen. Vollständig schwach ist Gluck da, wo der Dichter schwach ist, oder wo er feurige Empfindungen verlangt. Den ersten Fall belegen die sämtlichen Gesänge des Amor, den zweiten namentlich die große Szene der ersten Wiederbegegnung zwischen Orpheus und Euridike. Da klingt doch die Freude nur matt an, und die Szene, wo das Paar die Unterwelt verläßt und Orpheus den großen Kampf zwischen Liebe und Gehorsam kämpft, kommt musikalisch überhaupt nicht zur Geltung.

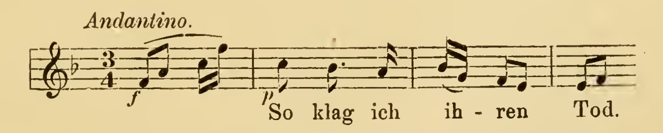
Wie im musikalischen Gehalt der drei Opern die persönliche Veranlagung Glucks sich so ganz entschieden in Vorzügen und Schwächen geltend macht, so auch in den Formen und Mitteln.

Seiner Neigung zum Pathetischen ist das Seccorezitativ zum Opfer gefallen. Er begleitet nicht mehr mit dem Cembalo, sondern mit dem vollen Orchester, Streichquartett als Norm, weil das feierlicher

klingt, weil dieser feierliche Klang zur Grundstimmung der Dichtung paßt. Daß er dieses *Recitativo accompagnato* zur Alltagsform des Dialogs macht, hat aber noch einen andern Grund. Es erlaubt ihm in jedem Augenblick zu malen, und diese Möglichkeit benutzt er aufs ausgiebigste. Man denke nur an die Menge der schönen poetischen Echos im »Orpheus«. Noch stärker kommt allerdings dieses malerische Talent in den geschlossenen Formen zum Ausdruck, in kleinen Zügen, wie z. B. in dem Motiv, wo er im Frauenchor das Bellen der Höllenhunde andeutet, am schönsten in ganzen Szenen, namentlich in der aus dem »Telemach« stammenden dritten Szene des zweiten Aktes, wo Orpheus in die seligen Gefilde eintritt, »*Che puro ciel*«, »Welch reiner Himmel«. Es ist der gehaltvollste, gleichmäßig schönste aller großen Monologe, die von Gluck vorhanden sind. Hier hat er sich auf die poetische Mitwirkung der Instrumente gestützt. Zu andern Zeiten hilft er sich bei solchen Aufgaben durch Einschaltung von Chorstellen. Dafür ist das Hauptbeispiel in der ersten Szene des zweiten Aktes vom »*Orfeo*« der Abschnitt, wo in den freundlich rührenden Bittgesang des Orpheus die Furien nach Rameauschem Muster mit ihrem entsetzlichen »Nein« einfallen. Eigentlich große Formen, wie wir sie in den bedeutendsten Soloszenen der Italiener finden, hat Gluck gar nicht. Mit dramatischem Instinkt hat er in Fällen, wo sie notwendig waren, aus der Not eine Tugend gemacht. Die meisten Szenen des »*Orfeo*« sind auf kleine liedförmige Sätzchen, wie sie bei den Italienern als Kavatine, Kanzonen ausnahmsweise vorkommen, aufgebaut. In der ersten Szene ist es die Melodie:



In der zweiten:



Sie wiederholt er wörtlich oder erweitert und variiert drei-, viermal, aber zwischen die Wiederholungen schaltet er Instrumentalsätze oder freie Rezitative ein. So ergibt sich doch ein großes, mannigfaltiges Ganzes, das nach dem Schulzeschen Gesetz vom »Schein des Bekannten« leicht übersichtlich ist. Dazu nun der volle Ausdruck in den günstigen Fällen für die Gedanken im großen, der deklamatorische Nachdruck fürs einzelne Wort — der enge und ehrliche

Anschluß an den Gang des Dramas — das gibt zusammen die tiefe, eindringliche Wirkung der Gluckschen Opern, wenigstens für alle diejenigen, die das geistige Element über das sinnliche setzen. Einfachheit und Einheitlichkeit war der geschichtliche und der bleibende Gewinn der sogenannten Gluckschen Reform für das Musikdrama.

Ein rascher Erfolg wurde der Gluckschen Reform nicht, sie hat überhaupt keinen vollen gehabt, und ist schließlich in die Praxis nur entstellt und verdorben eingedrungen. Sie traf auf zu starke Gegenströmungen, sie fiel in eine Zeit des Wirrwarrs.





Gegenströmungen

Wenn man die Statistik in den sechziger Jahren, in der Zeit, wo »*Orfeo*«, »*Alceste*«, »*Paris und Helena*« entstanden waren, befragt, so erscheint die Glucksche Reform als ein bloßes Wiener Lokalereignis. Die Italiener nehmen zunächst gar keine Notiz davon[1]. Erst 1771 wird in Bologna der »*Orfeo*«, 1778 die »*Alceste*« versucht. Sie fiel durch, obwohl Calzabigi persönlich die Einstudierung überwachte und trotz einer glänzenden Aufführung mit einem Orchester von gegen 80 Mann, 24 Violinen darunter und die besten Bläser, die sich in Italien zusammenbringen ließen. In Neapel kommt der »*Orfeo*« 1774 aber mit Einlagen von Christian Bach im *Teatro San Carlo*, im *Teatro del Fondo* die »*Alceste*« 1785; beide einmal und nicht wieder. Modena bringt 1763 eine kleine komische Oper: »*I tre amanti*«; Parma, wo doch Geistesverwandtschaft vorhanden war, 1780 das Wiener Ballett »*Don Juan*« als »*Il convitato di Pietra*«. In Venedig wird 1776 Calzabigis »*Orfeo*« aufgeführt, aber mit Musik von Bertoni; nebenbei ist das eine gar nicht schlechte Komposition, nur ohne alle Originalität, Bertoni hat einfach Gluck durchgepaust. Die einzige Spur dafür, daß die Gluckschen Reformopern in Italien doch einen Augenblick ein tieferes Interesse erregt hatten, finden wir in einer komischen Oper von Traëtta. Sie heißt »*Le cavaliere errante*« und ist 1777 für Neapel geschrieben. Da tritt ein Verrückter auf, der sich für den Orfeo hält und »*Che faro senza Euridice*« singt. Auch noch eine Menge anderer Szenen parodieren dieses Stück; man kann also nicht im Zweifel darüber sein, daß die Italiener die Glucksche Reformmusik für lächerlich hielten. Was sie aber über die Calzabigische Dichtung meinten, das spricht Arteaga scharf genug aus. Er nennt ihn den Hauptverderber des

---

[1] F. Vatielli: »Riflessi della lotta Gluckista in Italia« (Riv. mus. XXI, S. 639 ff.).

neueren musikalischen Theaters und steht mit dieser Ansicht nicht allein; sie kehrt im Gegenteil bei italienischen Literaturhistorikern bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts wieder, zuletzt noch bei Gherlandini. Die Italiener suchen im Musikdrama in erster Linie die Schaubühne, die »Geschwindigkeit der Szenen«, wie sich Arteaga ausdrückt, ist ein Haupterfordernis. Das Theater mit Schiller als moralische Anstalt zu betrachten, überlassen sie den Völkern, die mit »einer traurigen Fühlbarkeit« begabt sind. So sind denn auch die Versuche von Gesinnungsgenossen Calzabigis, wie Coltellini und Frugoni, dessen Texte Traëtta komponierte, nicht weiter gediehen. Über die Musik Glucks hat Arteaga ebenfalls berichtet. Sie mußte, heißt es, notwendig die Geduld der italienischen Zuhörer ermüden, da sie an eine leichtere und glänzendere Harmonie gewöhnt sind. Auf der ganzen italienischen Linie war das Urteil ähnlich. Burney erkennt zwar an, daß Gluck ein neues Prinzip vertritt, aber es passe nur, meint er, für Länder mit schlechten Sängern und begünstige den Poeten auf Kosten des Sängers und Komponisten. Da haben wir also den Vertreter der Musikmacherei quand même, die reine Lust an der Klingelbeutelei; das Drama ist Nebensache.

Wie aber die Aufnahme Glucks in Deutschland war, auch dafür haben wir ganz präzise Daten. In Dresden sind seine Reformopern erst unter Richard Wagner bekannt geworden, München hat einmal im Jahre 1773 den »*Orfeo*« und dann nichts weiter versucht. In Berlin wurde 1788 der »*Orfeo*« Calzabigis, aber mit Musik von Bertoni gegeben; erst 1796 fassen da die Opern Glucks unter Reichardt festen Fuß. Auch Prag läßt Gluck für die Reformoper im Stich! Allerdings wurden Männer wie Rousseau, Wieland und Klopstock Glucks Verehrer, sobald sie seine Werke kannten. Aber was die Gilde in Deutschland dachte, das hat Forkel in der berühmten oder berüchtigten Kritik seines Almanachs ausgesprochen. Die Wiener nannten die »Alceste« mit witziger Anspielung ein »*de profundis*« und klagten über Langeweile. Mozarts Vater schreibt an den Sohn über »die traurige Gluck'sche Oper ‚Alceste'«.

So begriffen also die Kreise, die das nächste Interesse an der italienischen Renaissanceoper hatten, weder, daß Gluck den Abschluß der Strecke bildete, die mit Hasse begonnen hatte, noch ahnten sie, daß seine Reform nur eine Reaktion war, eine heilsame, notwendige Reaktion, eine Rettung und nichts weiter als die Rückkehr zu den Idealen der Jugendzeit des Musikdramas, zu den Grundsätzen der Rinuccini und Monteverdi. Das Maß der Verblendung voll zu machen, kam aber hinzu, daß die Freunde der Renaissanceoper über dem Streit im eigenen Lager ganz übersahen, wie ihr wirklicher und natürlicher Feind inzwischen an Macht und an Boden gewonnen hatte. Dieser Feind war die Partei der *opera buffa*, der lustigen neapolitanischen Volksoper, die wir bei Pergolesis »*Serva padrona*« verlassen haben.

Aus der *opera buffa* war allmählich etwas anderes geworden. Zuerst vermehrt sich die Gesellschaft der komischen Stadtoriginale in diesen Stücken. Zu dem lateinischen Quacksalber und dem emeritierten Seebären, der Zita und dem schönen Mündel treten weitere stehende Figuren: der Winkeladvokat, ein Gemisch von Schufterei und Gutmütigkeit, dann der Abbé und der Student aus der Provinz, schließlich die verführerische Seiltänzerin, das Urbild der Carmen. Darauf aber steckt sich die *opera buffa* weitere Ziele, als die Oper zu verspotten und neapolitanische Lokalbilder zu geben; der Geist Molières äußert seinen Einfluß. Diese Komödien werden Satiren auf die Geistlichkeit. Trinchera ist der Vater dieser Richtung, sein Hauptwerk: »*La tavernola aventorosa*«. Da spielt ein gewisser Uzzacchino den Eremiten. Das verliebte Volk im Dorfe läuft zu dem frommen Bruder, der unter Salbadereien seine Lüsternheit schlecht versteckt. Rousseau hat nach diesem Muster seinen »*Devin du village*« gebildet. Trinchera nahm das Charlatanentum in jeder Branche aufs Korn. Die neapolitanische Polizei sperrte ihn ein, und da beging er Selbstmord.

Wieder eine andere Richtung vertritt Francesco Cerlone, ein Autodidakt, der in Metastasios Schule mit seriösen Opern anfing. Durch die spanischen Dichter kam er aufs Romantische. Seine Stücke spielen in Zauberländern, schöpfen aus »Tausend und eine Nacht« und aus andern Märchenquellen. Cerlones Hauptstück ist »*L'osteria di Marechiaro*«. Da entflieht ein Graf am Morgen seiner Hochzeit, weil er sich in ein Bauernmädchen verliebt hat, und versteckt sich in einem Keller. Im Keller hört er auf einmal eine Stimme, er geht ihr nach und findet, daß sie einem Geist gehört, der in eine Flasche gebannt ist. Er befreit ihn und erhält dafür eine Zauberrute, mit der er sich fortan alle unangenehme Gesellschaft vom Leibe hält. Am Ende des Stückes reist er auf einer Zauberwolke mit seiner Casarella nach Neapel. Das erinnert schon an »*Gil Blas*« und den »*Diable boiteux*«. Auch Le Sage stand unter spanischem Einfluß, und auch Le Sage wirkte am meisten durch seine Vaudevilles und seine musikalischen Texte. Von Cerlone ab hat aber die Volksoper ihre Verbindung mit Romantik und Zauberei sehr lange festgehalten, und zwar in allen Ländern, bei uns in Deutschland bis auf Mozarts »Zauberflöte«, Kauers »Donauweibchen« und bis auf den »Freischütz«, mit Zurückdrängung des Musikalischen bis in Raimunds »Verschwender«, »Alpenkönig und Menschenfeind«, ja bis auf »Flick und Flock« und andere Possen Gustav Räders. Das bloße Photographieren von Bildern aus dem wirklichen, täglichen Leben genügt auf die Dauer nicht. Die Phantasie des Volkes weist die Mythologie der Renaissanceoper ab, weil sie ihm in der gespreizten Form so unnatürlich ist; zu dem Unwahrscheinlichen und Abenteuerlichen an sich fühlt es sich hingezogen, fühlt sich dadurch poetisch und seelisch gehoben.

Ein anderer bedeutender Vertreter dieser romantischen Richtung ist Giambattista Lorenzo, ein rasches Talent, in der *commedia dell' arte* gebildet. Als Joseph II. in Neapel war, gab er dem Lorenzo ein Thema; in zehn Minuten war eine kleine Komödie fertig. Seine Hauptstücke sind »*Fra due litiganti*« und »*L'idole Cinese*«. China oder gar der Mond sind beliebte Schauplätze für die neue *opera buffa*. Daneben noch »*Il Socrate immaginario*«, eine Art Umschreibung des Don Quixote. Dieser Sokrates ist ein überstudierter Spießbürger in einer Provinzialstadt, der alles reformieren will. Seinen Barbier ernennt er zum Plato, seine Frau, die ihn streng behandelt, hält er für die Xantippe. Schließlich wird er durch eine tüchtige Dosis Opium geheilt.

Zur romantischen Richtung gehört auch Goldoni. Sein Hauptwerk, »*La Paese della Cuccagna*«, ist eine Satire auf Rousseau und die sozialen Träume seiner Zeit. Cuccagna ist ein Schlaraffenland, wo jeder essen und trinken kann ohne zu arbeiten. Nur eifersüchtig darf er nicht sein. Schließlich wird die ganze Gesellschaft auf Cuccagna von einem fremden Kriegsheere überfallen und in die Gefangenschaft geschleppt.

Auch Casti[1] gehört zu diesen Romantikern. Sein Hauptstück »*Il Re Teodoro*« war eine der beliebtesten komischen Opern, weil es Dichtung mit einer wahren Geschichte verschmolz, die auf Korsika passiert war.

Als eine dritte Richtung haben wir dann in der neuen *opera buffa* noch die Dorfidylle, die rührsame Geschichten aus dem Bauernleben halb ernst, halb scherzend behandelt. Auch sie geht auf Trinchera zurück und läßt sich ebenfalls durch alle Länder verfolgen. Bei uns hat sie sich bis auf Weigls »Schweizerfamilie« behauptet.

Aber auch musikalisch war die *opera buffa* über die Stufe bedeutend hinausgekommen, auf der Pergolesis »*Serva padrona*« steht. Die erste Erweiterung erfuhr sie durch den Palermitaner Nicola Logroscino[2], der das sogenannte Finale einführte. Diese Finales sind Schlußsätze von großem Umfang und reicher Gliederung. Es wechseln Solosätze und mehrstimmige, sogenannte Ensemblesätze und Chöre. Alles ist auf Steigerung, Kontrast, auf verblüffende Wirkung und auf Entfaltung musikalischen Glanzes angelegt. So viel Leben, als in dem Komponisten steckt, das muß er in dem Finale an den Mann bringen, der Zuhörer bleibt in einem Wirbel von Überraschungen und in freundlicher Aufregung. In Logroscinos Arbeiten zeigt sich die Liebenswürdigkeit Pergolesis durch eine Menge burlesker Einfälle bereichert. Da geht es aus gesungenen Stellen plötzlich in reine

---

[1] L. Pistorelli: »I melodrammi di G. B. Casti« (Riv. mus. II, 36 ff., 449 ff., IV, 635 ff., VI, 473 ff., VII. 1 ff.)

[2] H. Kretzschmar: »Zwei Opern Nicola Logroscinos« (Jahrbuch Peters 1908).

Deklamation auf Sechzehnteln über und ein hübsches Motiv stürzt über das andere. Auf dem Logroscino baute Nicola Piccinni[1] weiter. Er entschied das Geschick der *opera buffa* mit seiner »*Buona figliuola maritata*« oder »*Cecchina*«. Das ist die Geschichte eines hochgeborenen Mädchens, das als arme Waise, deren Herkunft niemand kennt, auf einem italienischen Schlosse aufgenommen worden ist und als Aschenbrödel behandelt wird. Der junge Graf liebt sie und darf sie, als sich herausstellt, wer sie eigentlich ist, natürlich heiraten. Daß Licht in das Geheimnis kommt, ist das Verdienst eines herumziehenden alten Soldaten, des Tagliaferro (Eisenfresser auf deutsch), des miles gloriosus des Stückes. Er ist ein Deutscher aus österreichischen Landen, läßt sich nie Signore, sondern immer »Main Herr« nennen, »trinken wain« und »Tu pist ain nor« ist sein drittes Wort; eine Prachtfigur von einem Buffo. Das war eine Dichtung mit lauter Natürlichkeit in den Charakteren und in den Vorgängen. Und da konnte nun ein Talent wie Piccinni zeigen, was die italienische Musik konnte. Alles ist echt und lebenswahr, rührend, erheiternd, toll, auch manche große Stelle darin. Man muß so etwas kennen, um zu verstehen, was von dieser »*Buona figliuola*« ab die *opera buffa* im Kunstleben des 18. Jahrhunderts bedeutete. Für die Beliebtheit dieser »*Buona figliuola*« führt Grétry als Beleg die Tatsache an, daß sie in Rom auf dem Theater Aliberti zwei Jahre lang ohne Unterbrechung aufgeführt wurde.

Mit welcher Lust und Liebe die Komponisten bei dieser *opera buffa* waren, das zeigt sich in ihrer Fruchtbarkeit. Es tat sich wieder ein Reichtum von gleichzeitigen Talenten auf, der den der ersten venezianischen Schule noch übertraf. Und er dauerte bis ans Ende des Jahrhunderts. Sind sie auch in den Formen einander sehr ähnlich, so unterscheiden sie sich doch in den geistigen Hauptzügen ihrer Musik; der eine hat seine Stärke in der Heiterkeit, der andere im Innigen. Man kann nur die wichtigsten nennen: B. Galuppi[2] (Buranello), »*L'amante de tutte*«, Gazzaniga, Anfossi, Paisiello (»*La Molinara*« und »*Nina, la pazza per amore*«). Letzterer hat besonderen Einfluß auf Mozart gehabt. Unter den späteren Vertretern dieser *opera buffa* haben die Italiener dem Cimarosa[3] den Preis gegeben, der ja mit seinem »*Matrimonio segreto*« heute noch lebt. Für ihn halten sie alle Superlative bereit, zählen ihn unter die größten Künstler der Geschichte. Auch Grillparzer läßt zum Emp-

[1] H. Abert: »Piccinni als Buffokomponist« (Jahrbuch Peters 1913); Alb. Cametti: Saggio cronologico delle opere teatrali (1754—1791) di Nicola Piccinni (Riv. mus. VIII, 75 ff.).

[2] A. Wotquenne: »Baldassare Galuppi« (Riv. mus. VI, 561 ff.), F. Piovano: »Bald. Galuppi« (ebenda XIII, 676 ff., XIV, 333 ff.).

[3] P. Cambiasi: »Notizie sulla vita e sulle opere di Dom. Cimarosa« (Gazetta musicale di Milano 1900—1901).

fange Beethovens im Himmel neben Bach, Händel und Haydn den Cimarosa auftreten.

Der Gewalt, die die *opera buffa* und die Wahrheit ihrer Kunst auf die Gemüter übte, beugten sich auch die Komponisten, denen sie die volle Entfaltung ihrer Gaben nicht ermöglichte. Auch die Meister der Renaissanceoper, wie Traëtta, Jommelli, arbeiteten für die bürgerliche Oper; ja auch unser Gluck hat in Wien mitten in der Reform eine ganze Reihe lustiger Stücke, zum Teil auf französische Texte komponiert, die sich weit mehr verbreiteten als seine Reformopern. Die bekanntesten sind: »*Le Cadi dupé*« und »*Cythère assiégée*«. Vom Auftreten Piccinis ab wird auf den italienischen Hauptbühnen die Renaissanceoper in den Hintergrund gedrängt, bei einzelnen verschwindet sie jahrelang vollständig, auch in Deutschland. Überall wird über den schwachen Besuch der italienischen großen Oper geklagt. In Stuttgart werden Soldaten in Zivil in die Oper kommandiert; in Cassel erscheinen Spottgedichte. *Opere buffe* aber entstehen jährlich sechzig bis siebzig. Man holt Komponisten, die sich auf diese Gattung verstehen, auf die deutschen Kapellmeisterposten; so kommt 1763 Fiorillo nach Kassel. Das Publikum wird nicht satt, diese Bilder aus einer Welt zu sehen, die es wirklich kannte. In Berlin wird die »*Buona figliuola*« Piccinnis, als sie bekannt wird, in vierzehn Tagen siebenmal gegeben; in München, in Dresden, Nürnberg sind die Galuppi, die Latilla, die Cocchi, Lampugnani mit ihren Farsetten, mit ihren heiteren Opern an der Tagesordnung. Höchstens zum Hoffest oder als Ausnahme im Karneval findet noch einmal eine *opera seria* eine Zuhörerschaft. Die Gattung an sich war so beliebt, daß man nach den Komponisten gar nicht fragte; die alten Verzeichnisse nennen sie in vielen Fällen gar nicht; nur mühsam kann man heute einen Teil davon feststellen. Wo die einheimischen Sänger sich nicht in den leichten Ton der neuen Gattung finden, da kommen flugs italienische Buffonisten über die Alpen und lehren auch bald den Vertretern der *opera seria* das Wandern. Locatelli und Mingotti errichten ihre Reisetruppen. Die Hauptwirkung der *opera buffa* auf Deutschland war aber die, daß sie uns endlich die eigene deutsche Oper brachte, wenn auch nur in der bescheidenen Form des Singspiels. Deutschland war vom Anfange des 18. Jahrhunderts ab in der Oper vollständig zur italienischen Provinz geworden. Hasse war keineswegs der einzige Deutsche, der italienische Opern schrieb. Neben ihm ist da noch Heinrich Graun[1] zu nennen, der Kapellmeister Friedrichs des Großen; seine bedeutendsten Werke sind der »*Lucio Papirio*« und die »*Rodelinda*«. Die Stärke Grauns liegt in den Rezitativen, die ungewöhnlich schön deklamieren; in der Wiedergabe großer Szenen gelingen ihm am besten die Bilder aus

---

[1] A. Mayer-Reinach: »Heinrich Graun« (Sbd. d. IMG 1911, S. 486 ff.). Im Neudruck ist veröffentlicht Grauns Montezuma (Dd. T., Bd. 15).

dem Seelenleben der Frauen. Solcher Musterstücke enthält namentlich die »*Rodelinda*« mehrere. In der Form zeigen die Opern Grauns das Bestreben, in größerem Zug zusammenzufassen. Nach Hasse ist sein Dresdner Amtsnachfolger Gottlieb Naumann[1] beachtenswert, weil er der erste ist, der sich von Gluck tiefer berührt zeigt. Wir haben in Deutschland auch eine Zeit der Verstimmung gegen alle italienischen Opern durchgemacht, eine Verstimmung, die an Marcellos »*Teatro alla moda*« anknüpfte und namentlich durch Gottsched[2] zum Ausdruck kam. In allen diesen Dingen waren wir ganz getreue Vasallen gewesen; jetzt, unter der Einwirkung der *opera buffa*, wurden wir plötzlich selbständig. Die Natürlichkeit und Schlichtheit dieser Kunst ließ keine Scheu und Befangenheit aufkommen, sie weckte Mut und Lust auch bei den Komponisten, die auf die Renaissanceoper nur mit Beklommenheit blickten.

Den Anfang mit dem deutschen Singspiel macht Berlin. Hier komponiert C. Standfuß[3], ein Orchestermusiker mit großem humoristischen Talent, im Jahre 1743 ein Stück mit dem Titel »Der Teufel ist los«, das seine Anregungen allem Anscheine nach aus der Londoner »*Beggar's Opera*« erhalten hat. Es ist eine Ehestandsposse im Vorstadtton, die lange noch auf den Hanswurstbühnen hin und her gewendet wird. In Wien kommt sie in Haydns erster Zeit unter dem Titel: »Die verwandelten Weiber« vor. Schon in den vierziger Jahren setzte sich auf Grund von Standfuß in Hamburg ein deutsches Singspiel fest. Durch die Kochsche Truppe, bei der Standfuß in Berlin gespielt hatte, lernten Joh. Ad. Hiller[4] und Christian Felix Weiße, der Freund Lessings, in Leipzig das Stück kennen, arbeiteten es um und eröffneten eine Blütezeit des Singspiels in Deutschland, die von 1764 bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts gedauert hat.

Die italienische *opera buffa* hat Rezitative und den vollständigen Apparat der Oper; sie verfügte, wenn auch nicht über Virtuosen höchsten Ranges, doch über tüchtig geschulte Sänger. Das deutsche

---

[1] A. G. Meißner: »Bruchstücke zur Biographie G. Naumanns«. Wien 1814; »Biographie von J. Gottlieb Naumann« (31.—33. Neujahrsstück der Allg. Musikgesellschaft in Zürich, 1843—45). »Des sächsischen Kapellmeisters J. G. Naumann Jugendgeschichte«, Dresden 1844; M. J. Nestler: »Der kursächsische Kapellmeister J. G. Naumann aus Blasewitz«, Dresden 1901; R. Engländer: »J. G. Naumann als Opernkomponist«, Leipzig 1916.

[2] E. Reichel: »Gottsched und Scheibe«. Sbd. d. IMG II, S. 654 ff.

[3] G. Calmus: »Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller«, Leipzig 1908; J. Bolte: »Die Singspiele der englischen Komödianten und ihre Nachfolger in Deutschland«, Hamburg 1893.

[4] Karl Peiser: »J. A. Hiller« (Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts), Leipzig 1894; H. M. Schletterer: »Das deutsche Singspiel von seinen Anfängen bis auf die neueste Zeit«, Augsburg 1863 und J. F. Reichardt: »Über die deutsche komische Oper«, Hamburg 1774.

Singspiel dagegen war auf Schauspieler angewiesen. Jedes Mitglied der Truppe, das etwas Stimme hatte, mußte auch Partien im Singspiel gegen eine geringe Entschädigung übernehmen. In Rücksicht darauf schrieb Hiller seine Lieder in den Singspielen so leicht wie möglich. Aber damit traf er unabsichtlich auch das, was das Publikum wollte. Gleich aus dem ersten Stück, der Neubearbeitung des Werkes von Standfuß, verbreitete sich das Lied der Lene: »Ohne Lieb und ohne Wein« durch ganz Deutschland, es wurde auch in fremde Sprachen übersetzt. Als Weiße später die Texte seiner komischen Opern herausgab, schrieb er in der Vorrede: »Alle Gesänge, die bei der Vorstellung gefielen, waren bald in aller Munde, machten einen Teil des gesellschaftlichen Vergnügens aus und gingen zu dem gemeinen Volk über. Man hörte sie auf den Gassen, in den Wirtshäusern und auf den Hauptwachen, in der Stadt und auf dem Lande, von Bürger- und Bauernvolk singen.« Nie vorher und nachher ist von der Bühne her eine so starke Einwirkung auf die allgemeine musikalische Entwicklung erfolgt, wie durch Hillers Singspiele in Deutschland. Erst durch sie bekamen die Bestrebungen der Berliner Liederschule ihren Halt, und durch Hiller ward eine Lust am Gesang und Lied entfacht, wie sie Deutschland seit der Reformationszeit nicht wieder erlebt hatte. Der gewaltige Zug zur Einfachheit, der von hier ausging, erfaßte auch die Instrumentalmusik und hat nicht unwesentlich darauf hingewirkt, daß Haydn in seinen späteren Sinfonien den volkstümlichen Ton anschlug, der heute noch so an ihnen gefällt. An der Verbreitung des Singspiels haben aber auch die Weißeschen Dichtungen ein großes Verdienst. Es sind Bilder aus dem Landleben, rein und herzensgut, ohne Malice und Übertreibung. Nur in einem Punkte zeigen sie Tendenz: In vielen dieser Stücke wird einer Unschuld vom Dorfe durch den Gutsherrn, durch seinen Sohn, oder durch einen Laffen aus der Stadt nachgestellt. Sie richten also eine starke Spitze gegen den Adel und seine Sünden, sie sind eine wichtige Illustration zur politischen Geschichte der Zeit: der dritte Stand, für den sie geschrieben waren, legt in diesen einfachen Singspielen seine Beschwerden vor, trifft die ersten, leisen Vorbereitungen zur Emanzipation.

Die Musik begnügt sich in der ersten Zeit mit Einlagen; erst später nähert sie sich mehr dem Charakter der Oper. Da eröffnet denn eine Sinfonie von drei Sätzen das Ganze. Neben den volkstümlichen Liedern erscheinen Duette, Terzette, die Akte schließen als Nachahmung der italienischen Finales mit Quodlibet-Chören. Zur Charakteristik der Stände bedient sich Hiller zweier Formen, Lieder für die Bauern, regelrechter Arien für den Adel. Neben dem Talent für das Empfindsame, das die Zeit liebte, besitzt Hiller noch hervorragende Gaben für die verschiedenen Spielarten des Komischen. Mit höheren Anforderungen, mit dem Maßstab, aus den italienischen Meisterwerken der Hasseschen Schule genommen, darf man jedoch

nicht an ihn herantreten. Die beliebtesten seiner Opern wurden »Lottchen am Hofe«, »Die Liebe auf dem Lande«, »Der Erntekranz«, »Die Jagd«[1] und die beste Zeit der Singspiele Hillers kam, als in Leipzig das neue Theater am Rannischen Tore auf der Bastei eröffnet wurde. Das geschah am 10. Oktober 1766. Hier hat auch Goethe die Hillerschen Operetten gesehen.

Mehr Leidenschaft und Kraft als Hiller besitzt Georg Benda, der sogenannte Gothaer Benda.[2] Seine Hauptwerke, denen Dichtungen von Gotter zugrunde liegen, sind: »Der Dorfjahrmarkt«, »Der Holzhauer«, »Romeo und Julia«. Benda hat die Italiener studiert und ist ein wirklich dramatisches Talent, feurig, energisch, in den Formen frei und groß. Der »Dorfjahrmarkt« mit seinem Leben und seiner Frische würde in den meisten Szenen heute noch lebensfähig sein, »Romeo und Julia« wirkt in den schönen Orchestermalereien ganz modern-romantisch. Noch wäre sein »Walder« zu erwähnen — es ist eine ernsthafte Geschichte in einem Akt, in der Art der »Cavalleria«, nur nicht so blutig. Jedenfalls ist Benda von allen Vertretern des damaligen Singspiels in Deutschland der bedeutendste, der reichste und der gebildetste. Am nächsten kommt ihm unter den Norddeutschen Gottlob Neefe[3], ein direkter Schüler Hillers. Sein bekanntestes Werk ist »Der Apotheker«, sein wichtigstes »Adelheid von Veltheim«. Es gehört zu der romantischen Richtung, der wir bei den Italienern seit Cerlone begegnen. Schauerszenen mit Melodramen geben ihm seinen Charakter. Auch Bendas Berliner Neffe Friedrich ist mit seinen Singspielen bemerkenswert. Sie bezeugen wie die des Gothaer Benda, daß die Gattung sich über Hiller zu heben suchte, und daß die Komponisten mehr und mehr die italienischen Buffokomponisten zum Muster nahmen. Neben ihnen sind noch zu nennen: Schuster in Dresden, Wolf in Weimar. Wenn die Beliebtheit des Singspiels in Norddeutschland noch eines Beweises bedurfte, würde er darin zu finden sein, daß auch Dilettanten unter den Komponisten auftraten. Von ihnen wurde der preußische Leutnant von Baumgarten besonders beliebt.

Durch das Interesse Josephs II. fand das deutsche Singspiel namentlich in Wien einen dankbaren Boden. Er war in Brünn auf das Singspiel aufmerksam geworden und gibt darauf 1777 sofort die Weisung, in Wien ein deutsches Singspiel zu errichten. »Ich will«

---

[1] Arme Dilettanten schreiben »die Jagd« ab, z. B. der Vater von Kohlrausch. Vgl.: Fr. Kohlrausch: »Erinnerungen aus meinem Leben«, Hannover 1863, S. 6.

[2] R. Hodermann: »G. Benda«, Gotha 1895; F. Brückner: »G. Benda und das deutsche Singspiel« (Sbd. d. IMG V, S. 571 ff.)

[3] E. Segnitz: »Goethe und die Oper in Weimar«, Langensalza 1908; E. Böttcher: »Goethes Singspiele und die Opera buffa«, Marbur 1912. Heinr. Lewy: »Chr. G. Neefe«, Rostock 1902.

— heißt es — »versuchen, wie unser Publikum den deutschen Gesang aufnimmt. Umlauf hat eine kleine Operette komponiert, suchen Sie dieselbe, sobald Sie können, in Szene zu setzen. Sie besteht nur aus vier Personen und einigen Choristen — die Choristen suchen Sie aus den Kirchen zusammen. Halten Sie fleißig Proben.« So kommen denn am 16. Januar 1778 Umlaufs »Bergknappen«[1] zur Aufführung, bald folgt Benda, ins Jahr 1782 fällt Mozarts »Entführung«. Der Hauptvertreter wurde Karl Ditters von Dittersdorf.[2] Durch seinen »Doktor und Apotheker« kennt die Gegenwart die Gattung noch. Dieses Werk ist uns als Kulturbild wertvoll, es bildet die Ergänzung zu Goethes »Hermann und Dorothea« nach der philiströsen Seite. Trotzdem ist Dittersdorf doch kein recht geeigneter Vertreter für das Wesen des deutschen Singspiels, weil er es nicht ernst nimmt und es karikiert. Mit einer Liebe wie Benda hat er sich dieser Welt der Kleinbürger niemals hingegeben; sein Trachten ging auf die große italienische Oper, wie das Mozarts. Unter seinen rein komischen Singspielen ist noch »Hieronymus Knicker« hervorzuheben, am interessantesten sind die, welche zur Romantik neigen: »Der Betrug durch Aberglauben«, der »Schatzgräber«.

In Österreich sinkt das Singspiel sehr schnell und gibt alle höheren Ziele auf. Nicht Hebung des Volksgeistes, sondern Befriedigung der niedrigsten Instinkte — das ist's, worauf diese Dichter und Komponisten hinarbeiten. Diese Stufe bezeichnet am schärfsten Wenzel Müller[3]. In seiner »Teufelsmühle«, in seiner »Zauberzither« haben wir die gewöhnlichste Zauberposse mit Gassenhauern und Schreckszenen, die im Lächerlichen enden. Müller besaß ein frisches Talent und eine musikalische Bildung, die für große Aufgaben ausreichte, er war aber der Mann, sich dieser Vorzüge gänzlich zu entäußern.

Die Hoffnung auf eine wirkliche deutsche Oper war in einzelnen Geistern immer wach geblieben. 1749 schreibt Scheibe: »Wir könnten eine so gute Oper haben wie die Italiener und Franzosen, wenn tüchtige Dichter wirkliche musikalische Dramen schreiben wollten.« Er schreibt auch gleich eine »Thusnelda«, die aber keinen Komponisten gefunden hat. Durch die Erfolge des deutschen Singspiels erwachte auch der Gedanke an eine nationale deutsche Oper wieder. Über die ersten Versuche ihn zu verwirklichen, hat uns der Maler Friedrich Müller, ein bekannter Vertreter der Sturm- und Drangperiode, in einem ziemlich unbekannt gebliebenen Werkchen, das den Titel führt »Abschied von der Schaubühne«, mancherlei

---

[1] Neudruck in den Denkmälern d. T. in Österreich, XVIII, 1.

[2] C. v. Dittersdorf: »Lebensbeschreibung seinem Sohne in die Feder diktiert«, Leipzig 1801; L. Riedinger: »C. v. Dittersdorf als Opernkomponist«, Leipzig und Wien 1914.

[3] W. Krone: »Wenzel Müller«, 1906.

berichtet. Eine Dichtung Müllers, »Niobe«, die er als lyrisches Drama veröffentlicht hat, sollte als Oper komponiert werden. Kein Wunder darum, daß sie, wie das Konversationslexikon von Brockhaus tadelnd bemerkt, auf uns opernhaft wirkt. Daniel Schubart, der Gefangene vom Hohenasperg, hatte ihn dazu veranlaßt: »Du mußt eine Oper machen — schreibt er 1775 an ihn —, teutschen Inhalts und teutscher Kraft.« Das ist eine Tatsache, die uns einen Blick öffnet auf einen ganzen Kreis, in dem Hoffnungen auf die deutsche Oper gehegt, und die Vorurteile, die Gottsched eine Zeitlang aufgebracht hatte, begraben wurden. »Im musikalischen Drama — schreibt Müller einmal — schließt sich das Feld für die Pflegung der schönsten und nachhaltigsten Kunstblüten auf. Gegenstände aus der Fabel-, Heroen- und Patriarchenwelt eignen sich am besten für den Vortrag im musikalischen Drama . . ., zum idealischen Vortrag, dem das Wunderbare der Handlung sich genau anschließt, überhaupt Gegenstände, bei denen der Ausdruck des reinen Naturgefühls nicht durch Konventionelles gestört ist.«

In der Ausführung dieser Pläne gewann Wieland den Vorsprung, obwohl er nicht zu den Enthusiasten gehörte und in seinen »Abderiten« die Singspieldichter arg verspottet hatte. Noch als seine »Alceste« schon komponiert war, schreibt er: »Beinahe erstaune ich: eine Oper in deutscher Zunge, in der Sprache, worin Kaiser Karl V. nur mit seinem Pferde sprechen wollte, von einem Deutschen gesetzt, von Deutschen gesungen[1] — was kann man Gutes davon erwarten!« Zugleich aber stieß er in seinem »Merkur« von 1773 so kräftig für sein Werk in die Trompete, daß ihn Goethe mit der Farce »Götter, Helden und Wieland« abstrafte. Auch Herder hat ihm einen Spottvers gewidmet.

Die Anregung zu seiner »Alceste« scheint Wieland durch die Herzogin Amalie von Weimar empfangen zu haben, eine warme Kunstfreundin mit selbständigem, schöpferischem Blick. In Weimar war das Singspiel schon in den vierziger Jahren heimisch geworden, erst durch Schönemanns Truppe, die es aus Hamburg mitbrachte, dann durch Koch, der mit seiner Gesellschaft das meiste für die Einbürgerung der Gattung in Deutschland getan hat. Der Nachfolger Kochs, Seyler, kam Ende der sechziger Jahre nach Weimar, und zu ihm stieß im Jahre 1769 ein junger Hildburghausener Musiker Namens Anton Schweitzer[2] als Musikdirektor. Diesem wurde die Komposition der »Alceste« übertragen. 1773, am 28. Mai, kam die Oper zur Aufführung, nach Wielands Meinung mit einem

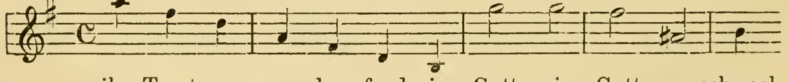
---

[1] Mara (Schmehling), die später berühmte Berliner Sängerin wurde in Kassel zurückgewiesen, weil der Kapellmeister erklärte: canta come una Tedesca.

[2] J. Maurer: »A. Schweitzer als dramatischer Komponist«, Leipzig 1912.

beispiellosen Erfolg. In der Tat scheint das Werk Aufsehen und Verlangen erweckt zu haben. Natürlich genug — denn seit Friedrich dem Großen verlangte ein neues Nationalgefühl auch eine neue Kunst, die der ausländischen mindestens gleichstand, es verlangte neben dem bescheidenen Singspiel auch ein volles deutsches Musikdrama. Die »Alceste« hat soviele Aufführungen nicht erlebt, wie Wieland wenigstens erwartet hatte; und die kleinen Singspiele Schweitzers, seine »Dorfgala« vor allem, haben seinen Namen weiter verbreitet als diese erste deutsche Oper, wie sie stolz genannt wird. Aber so ganz unbekannt ist sie doch nicht geblieben, als Walter annimmt[1]. Es lassen sich nach der Weimarschen noch folgende Aufführungen feststellen: Gotha 1774, Leipzig 1775, Mannheim 1775, Dresden 1776, Frankfurt 1777, München 1779, Berlin 1780. Das bezeugt doch den guten Willen. Wieland stellte die Schweitzersche Musik über die von Gluck[2]. Iffland sagt in seiner Selbstbiographie, die Ouvertüre dieser Alceste habe ihn zum Dichter gemacht. Reichardt dagegen hat die Oper 1778 in der »Deutschen musikalischen Bibliothek« hart verurteilt und Berlioz hat sich ihm später im wesentlichen angeschlossen. Da die Partitur 1779 gedruckt worden ist, um diese Zeit eine große Auszeichnung, der Klavierauszug sogar in mehreren Auflagen vorliegt (1774 erschien er in Leipzig bei Schwickert, 1786 ließen ihn Schweitzers Freunde noch einmal in Berlin und Libau drucken und zwar mit einer Vorrede, die die Reichardtsche Kritik das Produkt einer verstimmten Clique nennt), kann man sich leicht ein eigenes Urteil über diese »Alceste« bilden.
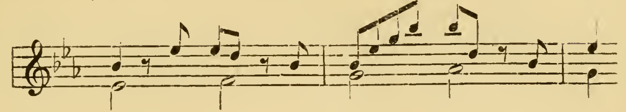
Ein richtiges Wort hat Mozart über das Werk gesprochen; er findet den Ausdruck in der Musik »übertrieben«. Wieland und Schweitzer übertreiben wegen Mangel an Routine. Wieland sucht den Metastasio noch mit Bildern zu überholen: »Nachen in empörter Flut, zwischen Klippen, Donner rollend, aufgewühlte Wogen kochen« — der Leser kann diesem Reichtum an Phantasie kaum folgen. Der Dialog ist voll Umständlichkeit, gesucht im Ton des Herzlichen und Zärtlichen, die Handlung aber ungeschickt geführt. Als jedermann die Alceste schon tot glaubt, kommt sie wieder, um mit dem Admet darüber zu streiten, wer von beiden sterben soll. Auch Schweitzer übertreibt in der Nachbildung italienischer Manieren. In einer Arie der Parthenia: »Er flucht dem Tageslicht« läßt er hören:



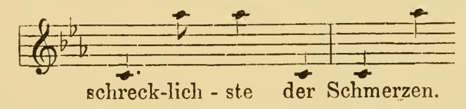
[1] Friedr. Walter: »Gesch. des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe in Mannheim«, Leipzig 1898.

[2] »Merkur« 1774.

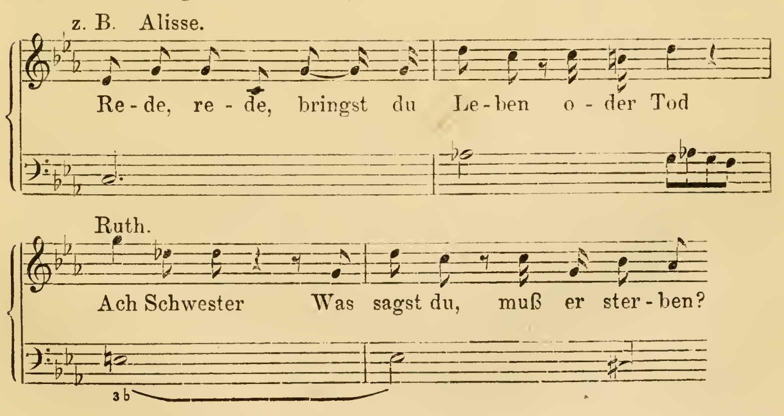
Das ist also Ekstase, die Situation ist aber die der Resignation. Das auch von Mozart gerühmte, begleitete Rezitativ: »O Jugendzeit« — Jacoby hat es sich fünfmal vorsingen lassen — ein schönes, weiches Stück, ist über das Motiv:
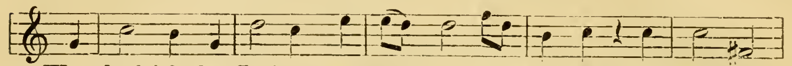


entwickelt. Da kommen aber die Worte: »der schrecklichste der Schmerzen« und wieder verfällt Schweitzer in südliche Grimassen:

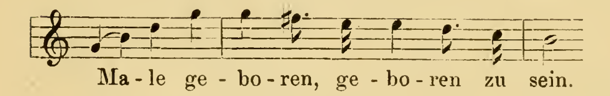


Schweitzer hat seine Schule in Bayreuth bei Kleinknecht und in der Provinz gemacht und die Italiener, die doch eben bei allen Fehlern und Exzessen die einzigen damals vorhandenen Muster des großen dramatischen Gesangstils waren, nicht genügend kennen gelernt. Als Probe, wie weit wir auf eigenen Füßen stehen konnten, war daher die »Alceste« sehr wichtig. Der Abstand ist bedeutend geringer geworden, als er im 17. Jahrhundert zwischen den Liedern Alberts und den Monodien Caccinis, zwischen der Hamburger und der venezianischen Oper war, aber er ist noch nicht ausgeglichen. Im Instrumentalen waren wir längst im Vorsprung, aber im Vokalen immer noch unfertig. Gerade wie bei Bach und Telemann zeigt sich auch in Schweitzers Arien Organisteneinfluß, die Instrumente drücken die Singstimme, sie wird chormäßig behandelt oder verwechselt Selbständigkeit und Gewalttätigkeit. Das Übermaß des Ausdrucks, an dem Mozart Anstoß nahm, ist uns heute sympathisch; Schweitzers Rezitative namentlich berühren uns eminent modern durch die bewegte Modulation, z. B.:



In den geschlossenen Sätzen erfreut eine sehr warme Melodik, äußerlich eigen durch die vielen Akkordfiguren. Namentlich Admet ist sehr schön gezeichnet als eine Jünglingsgestalt in der Art des Rinaldo bei Brahms und mit denselben Mitteln:





In der Wiedergabe der Grundstimmungen ist Schweitzer, wo dem Dichter die Szenen gelungen sind, immer bedeutend, Gluck sehr nahe. Im ganzen kann man nur sagen: die gebildeten Laien, die sich auf seine Seite stellten, waren im Recht, und die Musiker, die ihn verwarfen, haben ein Talent vernichtet und die Entwicklung der deutschen Kunst aufgehalten.

Von den obengenannten Aufführungen der »Alceste« ist die Mannheimer wichtig geworden. Mannheim war unter Karl Theodor und Dalberg ein Hort deutsch-nationaler Bestrebungen geworden. Karl Theodor bot Lessing die Leitung einer deutsch-nationalen Schaubühne in Mannheim an, Lessing aber erklärte ein deutsch-nationales Theater für »eitel Wind«.[1] In Mannheim ist Schiller entdeckt worden. Hier fand auch Schweitzer so viel Ermunterung, daß man an eine neue große Oper ging. Schon 1776 erhielt Wieland den Auftrag zu einem neuen Text; er behandelteei nen Stoff aus der englischen Geschichte. Schweitzer ging gleich an die Komposition. Für den 11. Januar 1778 war die Aufführung dieser »Rosamunde« bestimmt; schon waren die Proben, denen Mozart mit großer Befriedigung beiwohnte, im Gange. Da starb der Kurfürst von Bayern, Karl Theodor wurde der Erbe, die »Rosamunde« blieb liegen und ist erst 1780 unter wesentlich veränderten Verhältnissen aufgeführt worden. Die Bedeutung Mannheims für das Musikdrama war mit der Übersiedelung des Hofes nach dem undeutschen München zu Ende. Diese Wendung zerstörte erfreuliche Aussichten. Denn schon hatte sich neben Schweitzer ein anderer Komponist mit einer bedeutenden Arbeit in den Dienst der deutschen Oper gestellt, diesmal eine anerkannte Autorität, Ignaz Holzbauer, ein Musiker, dessen Werke auch in Italien bekannt waren, ein gründlich geschulter Meister.

Auch in der Wahl des Stoffes war dieser »Günther von Schwarzburg[2]« ein deutsches Werk. Ihr Dichter, Professor Klein

---

[1] Brief an seinen Bruder Karl.

[2] Neudruck in den Denkmälern d. T. Bd. 8/9.

in Mannheim, griff keck in die neuere deutsche Geschichte. Der Held ist jener bekannte Graf Günther von Schwarzburg, den die deutschen Kurfürsten Frankreich und dem Papst zum Trotz im Jahre 1349 zum König wählten. Leider ist aber die Handlung ganz nach dem alten italienischen Intrigenrezept durchgeführt. Schade um die Musik Holzbauers, die man wohl ein Meisterwerk nennen kann, allen Empfindungen gewachsen, groß besonders an Kraft, klar in den Charakteren, frei, neu, immer lebendig in den Formen, mit einer gewissen Vorliebe für begleitete Rezitative, virtuos, voll Geist, unerhört reich an Details in der Verwendung der Instrumente. Mozart hat diesen Günther wohl in sich aufgenommen. Der Rudolf dieser Mannheimer Oper ist das Vorbild des »Sarastro«, und auch die Ouvertüre zur »Zauberflöte« hat die Anlage, die Unterbrechung des *Allegro* durch *Maestoso*-Sätze von Holzbauer. Im Jahre 1793 hat Schröder in Hamburg in seinem Konzert zum Besten einer Pensionsanstalt fürs Theater einzelne Stücke aus dem »Günther« singen lassen. Zur Erinnerungsfeier an diese Gründung sang man 1893 eine dieser Arien (es ist die erste der Gräfin: »Ihr Rosenstunden«, und keines von den bedeutendsten Stücken) wieder und zwar, wie die Zeitungen berichteten, mit »durchschlagendem Erfolg«. Zur ersten Aufführung des »Günther« waren viele Fremde nach Mannheim gekommen, die Frankfurter Kaufmannschaft — das Stück spielt in Frankfurt — hatte dem Kurfürsten 2000 Gulden für den zweiten und dritten Rang geboten. Er ließ melden, die Oper würde unentgeltlich gegeben. Trotz dieses Interesses hat sie sich nicht weit verbreitet; sie ist in Mannheim ziemlich zehn Jahre hindurch — später mit ungenügenden Kräften — wiederholt worden, auch Schiller hat 1785 einer Aufführung beigewohnt; sie findet sich außerhalb des Entstehungsortes nur in Frankfurt, München und Kassel (1785). Zu einer vollen Wirkung hat es leider der Text nicht kommen lassen. Der Mannheimer Anlauf zur großen deutschen Nationaloper ist eine Episode geblieben; erst mit Webers »Euryanthe« hebt sich die deutsche Bühnenkomposition bewußt und anhaltend über die Sphäre, über den Stoff und die Formen des Singspiels. Nicht bloß die »Zauberflöte«, auch der »Fidelio« und der »Freischütz« gehen noch vom Singspiel aus. Vor diesem Werk haben wir es nur mit italienischen Opern deutscher Komponisten zu tun, die nachträglich ins Deutsche übersetzt sind. So Mozarts »Idomeneo«, »Titus«, »Don Juan«, »Figaro«, »Cosi fan tutte«. Schweitzers »Alceste« und Holzbauers »Günther« kamen dem Angriff zu Hilfe, den Gluck auf die dichterische Richtung der Italiener gemacht hatte, und brachten in bezug auf diesen Punkt allmählich ganz Deutschland auf seine Seite. In der Vorrede zu Naumanns »Orpheus und Euridike«, die 1785 in Kiel im Klavierauszug gedruckt worden ist, heißt es, wie bereits erwähnt: Coltellini und Calzabigi seien die einzigen wahren Operndichter unter den Italienern; Metastasio

habe den Schauspielern nur singende Marionetten geliefert; auch wird da ein wahrer Anteil des Chores an der Handlung gefordert. Aber die musikalischen Ansichten unserer hervorragenden Komponisten blieben noch lange die der italienischen Schule. Weder Gluck noch das deutsche Singspiel waren imstande, einen Ersatz für die großen Formen des Sologesanges zu liefern, welche die italienische Oper für die dramatisch bedeutenden Szenen, für die kritischen Augenblicke des Seelenlebens ausgebildet hatte. Mozart, Dittersdorf, ja auch W. Müller wollten in erster Linie als Meister der italienischen Schule angesehen sein, das deutsche Singspiel war ihnen Nebenarbeit. So hat auch Haydn[1] in seinen alten Tagen nichts mehr beklagt, als daß seine italienischen Opern nicht viel über Eisenstadt und Esterhaz hinausgekommen waren. Diese italienischen Opern Haydns (im ganzen sind es über ein Dutzend) gehören der *opera seria*, der Renaissanceoper zur kleinen Hälfte, der *opera buffa* zur größeren an. Heute sind sie in der Mehrzahl schwer zugänglich, denn die Fürsten von Esterhazy, die sie im Autograph besitzen, gehören zu den Sonderlingen, die aus Furcht vor Entwertung ihre Bibliothek zuschließen. Die große Menge muß sich begnügen, Haydn als Dramatiker aus der kleinen Kantate »Ariadne auf Naxos« zu studieren, die neuerdings dann und wann von guten Altstimmen, wie Hermine Spies, wieder ins Konzert gebracht worden ist, und das Stück genügt zum Respekt vor Haydns Begabung für dramatisch große Aufgaben. Wer etliche seiner vollen Opern kennt, wird die Klage des Komponisten teilen. Hervorzuheben ist unter ihnen sein »*Orfeo*«, den er 1794 für London geschrieben hat; in ihm die Partie der »Euridike«, namentlich ihre Sterbeszene. Einfachheit und Energie des Ausdrucks zeichnet die Haydnschen Opern aus, den Komponisten der »Schöpfung« und der »Jahreszeiten« merkt man aus den Tonmalereien des Orchesters und aus dem Talent für drastische Komik. Darin ist sein »*Orlando Paladino*« (*eroico-comico*) besonders reich, vielleicht die am meisten Haydnsche Oper von allen. Ihre Introduktion mit dem mürrischen Mädchen, dem erschreckten Vater und dem hereindonnernden und polternden Eisenfresser Radomonte, der den versteckten Orlando sucht, ihre Ouvertüre mit dem Gegensatz stolz auffahrender und schüchterner Themen gehören zu den drolligsten — die Zwischensinfonie, die ein wildes Wetter auf Alcinens Insel schildert, zu den packendsten Leistungen aller gleichzeitigen Opernkunst.

Dieser »Orlando Paladino« ist die einzige von Haydns Opern, die in den neunziger Jahren häufiger auf den deutschen Bühnen erscheint; als »Rasender Roland« oder »Ritter Roland«, in deutscher Übersetzung also, findet sie sich in Kassel, Mannheim. In Dresden wird sie italienisch gegeben. Daneben kommt noch vereinzelt, in

[1] L. Wendschuh: »Über J. Haydns Opern«, Halle 1896.

Nürnberg z. B., »Der krumme Teufel« vor und unter dem Titel »Ochsenmenuett« ein deutsches Singspiel des Meisters. Dieses »Ochsenmenuett« ist aber keine Originalkomposition, sondern ein Pasticcio, das Georg von Seyfried aus beliebten Werken Haydns zusammengestellt hat. Diese Unfreundlichkeit gegen Haydns Opern steht im Widerspruch zu der Beliebtheit, die Haydns Sinfonien und Quartette sofort fanden. Sie erklärt sich zu einem Teil daraus, daß Haydn, obwohl er italienisch komponierte, in Italien selbst unbekannt war, die Mühe aber seine Texte zu übersetzen nahm man sich nicht, zum Teil, weil sie so schwach waren, zum andern, weil man durchs deutsche Singspiel über den Bedarf hinaus gedeckt war.

Die nationale Bewegung, zu der Schweitzer und Holzbauer ansetzten, ist in den neunziger Jahren nach Skandinavien getragen worden. Ihr Hauptvertreter wurde dort Friedrich Kunzen aus Lübeck, wo die Kunzens, die aus Sachsen stammten, eine musikalische Dynastie bildeten, die auch Mecklenburg mit beherrschte. Kunzen hat die heutige Stellung der Skandinavier in der Musik mit einem Dutzend Opern begründet, die der dänischen Geschichte und Sage entnommen sind. Das Hauptwerk ist sein »*Holger Danske*« oder »Oberon«, die Arbeit eines Musikers von wunderbarer Selbständigkeit, eines Tonsetzers, den man den nordischen Cherubini nennen kann. Es sind Ideen und Melodien darin, die in jener Zeit bei keinem zweiten vorkommen. Kunzen verwendet nationale Balladen, er gibt dem »Oberon« ein Leitmotiv, er schreibt eine Ouvertüre, die das ganze Drama vorausspiegelt — wie in Webers »Oberon« ist in ihr ein langer, geheimnisvoller Hornton der bedeutsamste Zug; er ist ein Meister des Elegischen und der romantischen Sentimentalität, ohne alle Manier, der interessanteste und edelste unter den Vertretern der damaligen Märchenoper.

Den Dänen schlossen sich die Schweden an; sie ließen sich mangels eigener Kräfte G. Naumann aus Dresden kommen. Er hat dort seinen »Gustav Wasa« und seine »Cora« komponiert. Diese »Cora«, 1780 zur Eröffnung des neuen Theaters in Stockholm geschrieben, in Klavierauszügen über den deutschen Norden ungemein stark verbreitet, hat seinen späteren Ruf begründet, obwohl die sehr spießbürgerliche Musik hinter dem bedeutenden, an großen, erschütternden Szenen reichen Text beträchtlich zurücksteht.

Ziemlich um dieselbe Zeit, wo bei uns in Deutschland Hiller bedeutend wird, versuchen auch die Engländer, die mit ihrer »*Beggar's Opera*« ja das erste Signal zur Emanzipation gegeben hatten, energischer das Joch der italienischen Oper abzuschütteln. Die Hauptführer der englischen Bewegung sind Arne, Dr. Arnold, Dibdin, Storace, Shield und Bishop, der bedeutendste unter ihnen ist Bishop, die erfolgreichsten sind Dibdin und Storace, beide Sänger von Fach. Namentlich Dibdins »*The Maid of the Mill*« und Storaces »*No song no supper*« haben sich sehr lange gehalten; auch die Italiener

scheinen von »*No song no supper*« Notiz genommen zu haben; man findet es auf italienischen Bibliotheken. Selbständig sind diese englischen Opern nicht; nach den Dichtungen teilen sie sich in bürgerliche Komödien, Dorfidyllen und in Zauberstücke. Musikalisch ähneln sie den Hillerschen Singspielen mit Benutzung englischer Balladen und mit hübschem Talent für Komik; die Abhängigkeit von den Vorbildern der *opera buffa* geht bis zur Einmischung italienischer Arietten. Wie im wesentlichen der ganzen englischen Kunst, ist auch dieser englischen Oper des ausgehenden 18. Jahrhunderts die Beschränkung aufs Gemeinverständliche Segen und Verderb zugleich gewesen. Die Komponisten haben es ersichtlich darauf angelegt, mit allen geschlossenen Nummern zugleich der Hausmusik geeignete Stücke zu bieten. Das gelang ihnen vollständig. Eine Arie »*Poor Jack*« aus einem Singspiel Dibdins ist einmal aufs erste Angebot in 17000 Exemplaren verkauft worden. Aber eine höhere dramatische Entwicklung der englischen Oper war damit ausgeschlossen[1].

Die wichtigsten allgemeinen Folgen hat der Nationalitätenkampf in der Oper durch den Verlauf gehabt, den er in Frankreich nahm.

Hier in Frankreich[2] war der Renaissanceoper am frühesten, schon am Anfange des 18. Jahrhunderts ein ernster Widerstand entgegengetreten. Da sich aber dieser Widerstand auf ausländische, leichtwiegende Musik stützte, auf die »*Fêtes Vénétiennes*« und andere Nachbildungen der Venezianischen Intermedien, hatte ihn ein Meister wie Rameau leicht gebrochen. Nun kamen einheimische Versuche, der *tragédie lyrique* eine musikalische Komödie entgegenzusetzen. Sie sind vertreten in Monnets »*Amours de Ragonde*«, oder in seinen »*Soirées de Village*«, durch Cléments »*La Bohémienne*«, durch Rameaus »*Platée*«, fanden aber nicht viel Beachtung, weil sie zu schwerfällig waren. Als aber jetzt von auswärts, dann von einheimischen Schriftstellern wie Rousseau und Grimm soviel über die neue Kunst der neapolitanischen *opera buffa* berichtet wurde, kam den Parisern die Neugier, und sie zwangen die Intendantur, sie damit bekannt zu machen. So wurde denn ein Trupp italienischer Buffonisten, die eben auf der Rückkehr aus Deutschland sich Essen und Trinken in den französischen Provinzen ersingend nach Rouen wandern wollten, aufgegriffen und engagiert. Dienstag den 1. August 1752 traten sie zum ersten Male in der feierlichen *Académie de musique* auf und spielten Pergolesis »*La serva padrona*«

---

[1] Vgl.: J. Bolte a. a. O.

[2] A. Soubiés et Ch. Malherbe: »Histoire de l'opéra comique«, Paris 1892; A. Font: »Favart l'opéra comique et la comédie vaudeville en XVII et XVIII siècle«, Paris 1894; E. Hirschberg: »Die Enzyklopädisten und die französische Oper im 18. Jahrhundert«, Leipzig 1903.

— ohne Erfolg. Die Italiener waren befangen, dem Publikum waren die Rezitative zu lang, die wundervollen Charakterbilder der Arien verstand man nicht. Die Buffonisten kürzten dann, und da wuchs der Beifall mit jeder Wiederholung, bis ganz Paris von der *opera buffa* entzückt war und nicht genug davon hören konnte. Die Signora Tonelli, die Herren Monelli und Cosini wurden wie höhere Wesen gefeiert, sie mußten die Woche dreimal auftreten, Haus und Kasse immer voll, und das ging fast zwei Jahre lang so fort. Den Buffonisten, die sich auf zwei Monate eingerichtet hatten, blieb nichts übrig, als auf ganz alte Stücke, auch von Leo, zurückzugreifen — alles gefiel. Das vollständige Repertoire gibt Jansen[1].

Pergolesis »*Il maestro di musica*« war bei der Gelegenheit ins Französische übersetzt worden. Dies brachte Rousseau auf den Gedanken, so eine Musikkomödie gleich im Französischen zu verfassen. Der Philosoph war eine musikalische Natur, hatte von früh auf viel gehört, in Zeiten der Not sich sein Brot als Notenschreiber verdient, auch glückliche Kompositionsversuche aufzuweisen. Mit der neapolitanischen Buffooper war er besonders vertraut, er erinnerte sich der »*Tavernola aventorosa*« des Trinchera und arbeitete sie zu seinem »*Devin du village*«[2] um und schrieb auch gleich die Musik dazu. Der kleine Einakter wurde schnell in dem Freundeskreise Rousseaus bekannt, der Hof ließ sich ihn einigemal in Fontainebleau und im Schlosse Bellevue vorspielen, und mit den Änderungen, die sich bei dieser Gelegenheit als vorteilhaft erwiesen hatten, kam er am 1. März 1753 an die große Oper. Alles war hingerissen. Rousseau zum ersten Male in seinem Leben ein wohlhabender Mann. Der Erfolg des »*Devin du village*« überstieg den der italienischen Vorbilder, denn Rousseau hatte mit geschickter Verwendung von Couplets, Vaudevilles (Rundgesängen) und Romanzen den nationalen Musikton angeschlagen. Der Ruf des »*Devin du village*« drang weit, Graf Durazzo schaffte ihn für Wien an; auf der französischen Bühne hat sich das Werk bis heute erhalten. Es ist nicht die Kunst eines geschulten Meisters darin, aber eine unverwüstliche Einfachheit und Naturtreue.

Als die nächsten Nachfolger Rousseaus sind d'Auvergne und Audinot zu bezeichnen. D'Auvergne sucht in seinen »*Les Trocqueurs*« mit dem Ballast der Rameauschen Schule, von dem Rousseau frei war, heitere volkstümliche Musik zu geben. Es gelingt ihm Kanons und Imitationen spaßhaft zu verwenden. Sehr geschickt würzt er mit *don*, *don* und den andern alten Naturlauten, die die

---

[1] A. Jansen: »J. J. Rousseau als Musiker«, Berlin 1884; A. Pougin: »J. J. Rousseau musicien«, Paris 1905; J. Tiersot: »J. J. Rousseau«, Paris 1912.

[2] A. Arnheim: »Le devin du village von J. J. Rousseau und die Parodie: Les amours de Bastien et Bastienne« (Sbd. d. IMG V, S. 686 ff.).

französische Musik von jeher geliebt hat. Auch das alte Ballett, darunter sehr hübsche Tambourini, verwendet er wirksam.

Noch weiter gelangt Audinot mit seinem »*Tonnelier*« (1765)[1] auf dem Rousseauschen Wege nach einer französischen Musikkomödie. Bei ihm wirkt neben einer Anzahl von hübschen, echt nationalen Romanzen und Musetten namentlich die nationale Lebendigkeit, mit der er die Rezitative behandelt. Immer weiß er zur rechten Zeit dem Monolog die reizende Form eines Duettes zu geben.

Ans Ziel kamen diese Bestrebungen durch den Neapolitaner Egidio Romoaldo Duni. Duni war in Italien noch jung zu großem Ruf gelangt. Sein »*Nerone*« hatte in Rom im Jahre 1735 die »*Olympiade*« des Pergolesi in den Schatten gestellt, in Parma war er der erste, der Goldonis »*Buona figliuola*« in Musik setzte, die dann durch Piccinnis Komposition so große Bedeutung erlangte. Bald aber wandte er sich hier der französischen Oper zu. Er schrieb u. a. 1756 und 1757 »*Ninette à la cour*« und »*Le peintre amoureux*«. Ende 1757 begab er sich selbst nach Paris und brachte den Franzosen ihre komische Oper — wieder einmal kam durch einen Ausländer die Entscheidung! Nach Rousseaus »*Devin du village*« war die Hauptstütze der neuen musikalischen Komödie der Dichter Charles Favart geworden und zwar dadurch, daß er seinen Stücken eine scharfe politische Spitze gab. Sie sind voll von Ausfällen auf das Hofleben und von Favart haben auch die Singspiele Hillers ihre Tendenz gegen den Adel. Denn Weiße, Hillers Dichter, benutzte die Komödien Favarts als Vorlagen oft ziemlich unverändert. Sein »Lottchen am Hofe« ist nichts anderes als Favarts »*Ninette à la cour*«. Favarts Frau trug zu dem Erfolg wesentlich bei; sie war eine Soubrette von höchster Begabung, auch als Dichterin sehr geschickt. Aus ihrer »*Annette et Lubin*« hat Weiße für Hiller die »Liebe auf dem Lande« gemacht. Die Musik in diesen Komödien Favarts war sehr bescheiden; er wollte sie nicht als Opern angesehen wissen. Sie heißen *comédies mêlées d'ariettes*. Das Material zu diesen Arietten nahm er aus bekannten Werken, sehr reichlich aus Rameauschen Balletten, besonders geschickt mischte er aber Volksmusik ein.

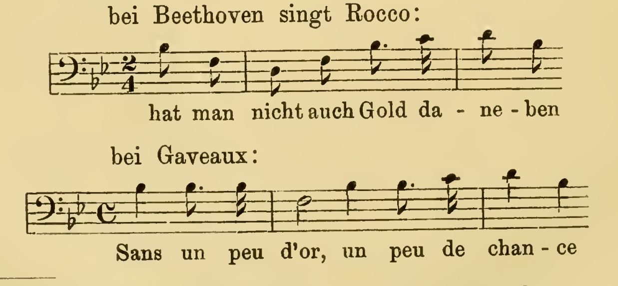
Mit diesem Favart verband sich nun Duni. Das war so gut wie eine Versicherung auf Erfolg. Dunis Musik war aber so bedeutend und traf den französischen Nationalgeschmack so scharf, daß er im Laufe der Zeit die Favartsche Richtung verlassen konnte. Unter den 23 kleinen Opern, die Duni für die Pariser geschrieben hat, überwiegen die Beiträge zur bürgerlichen Komödie und die Zauberstücke. Unter denen, die das Leben in den Kreisen des Mittelstandes und des Handwerks schildern, sind »*Le peintre amoureux*« und »*Les moissoneurs*« die bekanntesten geworden, unter den romantischen »*L'isle des foux*« und »*La Fée Urgèle*«. Die Dichtungen dieser

[1] Partitur neugedruckt bei Leduc (Paris, ohne Jahresangabe).

Zauberkomödien sind schwach und einfältig. Trotzdem sind sie der Ausgangspunkt für eine ganze Periode der französischen Opernpoesie, für eine lange Reihe von Werken geworden, die sich auf Märchen und wunderbare Sagen, auf schauerliche Abenteuer, auf die Lust am Fremden und Übernatürlichen stützen. Komponisten wie Grétry und d'Alayrac haben sich in ihren Dienst gestellt. Die Richtung geht im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts durch alle Länder, am schnellsten erlischt sie bei den Italienern, bei den Deutschen ist sie durch die Singspiele Dittersdorfs und W. Müllers vertreten. Es spiegelt sich in diesen Opern die Zeit eines Cagliostro, ein wunderliches Gemisch von Aufklärung und Aberglauben. Dunis Stärke liegt nicht auf dem phantastischen Gebiete, er schenkt ihm kaum Aufmerksamkeit. Die historische Wirkung seiner Musik liegt in der Verschmelzung italienischen und französischen Stils, ähnlich wie bei Gluck. Von den Italienern brachte er den großgeformten, inhaltlich bedeutenden Sologesang, mit dem sich die kleinen Arien der Rousseau, Favart und d'Auvergne gar nicht messen können. Die Szenen der Narren im »*L'isle des foux*« sind ihm nichts als Stoff zu scharfen Charakterbildern; für den Prahler, für den Geizhals, für den Verschwender, für die tollen Weiber hat er Melodien von unübertrefflicher Anschaulichkeit. Es sind Karikaturen, die zum Lachen zwingen, mit der ganzen Leichtigkeit und Grazie der neapolitanischen Meister durchgeführt. Der französischen Musik hat er aber sofort das Beste abgesehen und voll entwickelt, was in den Werken Favarts und der andern einheimischen Komponisten sich im kleinen zeigt. Alle die späteren Vertreter der *opéra comique*, Boieldieu, Auber, ganz besonders Bizet, gehen auf Duni zurück. Er hat sie auf den Schatz provenzalischer Volksmusik, deren poetischer Ursprünglichkeit nur die der Russen und Norweger gleichkommt, verwiesen. Die Quintenbässe und die interessanten Dudelsackharmonien der neufranzösischen *opéra comique* bringt zuerst Duni. Eine Menge Typen, der Seneschal Boieldieus, sein George Brown in der »Weißen Dame« — alle hat Duni zuerst aufgestellt. Er ist der Vater der französischen Kunst die Prosa des Alltagslebens poetisch zu verklären und ganz gewöhnliche Dinge so lebendig zu schildern, daß der Zuhörer in atemlose Spannung gerät. Ein Hauptbeispiel davon steht in der »*Fée Urgèle*«; es ist die Szene, wo der Stallmeister Lahire, eine Mischung von Figaro und Leporello, von den Worten »*le maudit animal*« ab erzählt, wie ihm das Pferd durchgeht. Ein Meisterstück von Komik und Malerei. Das atemlose Laufen von Pferd und Reiter, wie das immer wieder ausreißt, sein Wiehern, alle Details stehen darin, und nichts ist gesucht und aufdringlich!

Dem Duni folgen nun französische einheimische Musiker von großem Talent und unterstützt durch Dichter, die den Favart und alle Librettisten des Duni weit überragen. Der bedeutendste unter diesen Dichtern ist Sédaine. Von den Komponisten sind die hervor-

ragendsten Monsigny,[1] Philidor und Grétry.[2] Eigentlich Neues hat keiner von ihnen hinzugebracht, ja auch der nationale französische Zug wird in ihrer Musik schwächer, als er bei Duni war. Sie führen die musikalische Entwicklung bald an einen Punkt, wo sie mit den Italienern und den Deutschen zusammentreffen. Im Sentimentalen gleichen sich jetzt Monsigny, Benda und Paisiello so ziemlich, und auch zwischen den einzelnen Vertretern derselben Nation ist da wenig Unterschied. Sie sprechen alle denselben Ton oft spießbürgerlicher Empfindsamkeit, den wir bei Hiller, Dittersdorf und Naumann finden, die auch aus manchem *Andante* Mozarts und Haydns herausklingt, die die Poesie und die ganze Kunst am Ende des 18. Jahrhunderts färbt. Diese Opern sind ein Beweis, daß die nationalen Unterschiede den Kern des Menschen im Grunde unberührt lassen; sie haften wesentlich an den Sitten, und da ist unter den drei Meistern der *opéra comique* Philidor wohl der am meisten französische durch seine Lust am Malen: Das Blasen des Windbalgs, das Zuschlagen der Weinfässer, das Schmiedegehämmer, Glockengeläute, Peitschenknallen, Eselsgeschrei — das findet sich alles in seinem »*Maréchal Ferrant*« und im »*Sorcier*« mit einem gewissen handgreiflichen Humor wiedergegeben. Natürlich auch Seestürme! In der Kunst zu schildern waren die Franzosen unsern Deutschen weit überlegen, und deshalb haben sie auch die deutschen Bühnen jahrzehntelang beherrscht und die Hiller und Dittersdorf verdrängt. Auch kleine Talente drangen herüber: Champein, Domenico della Maria, Martini, Catel, Gossec, Solié und Gaveaux. Die zwei letzten — beide waren Sänger — sind am meisten gespielt worden, von Jean Pierre Solié »*Le Secret*«, von Pierre Gaveaux »*Le petit matelot*«. Eine andere Oper von Gaveaux ist noch wichtiger geworden: seine »*Léonore ou l'amour conjugal*«. Ihren Text, den Bouilly verfaßte, hat Treitschke für Beethovens »Fidelio« benutzt, im wesentlichen ist der Fideliotext nichts als eine wörtliche Übersetzung der Bouillyschen »*Léonore*«. Aber auch Beethoven hat ohne Zweifel die Musik Gaveaux gekannt und einzelne seiner Einfälle frei verwertet:



[1] A. Pougin: »Monsigny et son temps«. Paris 1908.

[2] M. Brenet: »Grétry, sa vie et ses œuvres«, Paris 1884. Gesamtausgabe von Grétrys dramatischen Werken bei Breitkopf & Härtel.

Das Klopfmotiv ist bei Gaveaux, ist in der ganzen französischen *opéra comique* da. Auch Gaveaux leitet Leonorens große Szene mit Hornmelodien ein.

Gaveaux »*Léonore* fällt ins Jahr 1791, also schon in die Revolutionszeit. Sie gehört wie Cherubinis »Wasserträger« zu einer Klasse der *opéra comique*, in der die Schrecken der Zeit der Guillotinenherrschaft stark genug zum Ausdruck kommen. Die Umbildung der Gattung von der Posse zur bürgerlichen Oper war schon viel früher vollendet; am reinsten zeigt sie sich in zwei Werken, die gleichfalls in Deutschland jahrzehntelang heimisch waren: Monsignys »*Déserteur*« und Grétrys »Richard Löwenherz« aus den Jahren 1765 und 1784. Für solche Werke paßt der Titel *opéra comique* gar nicht mehr. Der gesprochene Dialog durch Rezitativ ersetzt — und sie würden der großen Oper, der *tragédie lyrique*, zur höchsten Ehre gereicht haben. Alles was in den Grenzen des Reinmenschlichen das Musikdrama bieten kann an starker Leidenschaft und tiefstem Gefühl, das war in dieser Art von Oper erreicht, das war eine Kunst, die an seelischem Gehalt viel reicher war als der Durchschnitt der französischen Renaissanceoper, sie vor allem an Gesundheit, unmittelbarer Lebenswahrheit weit hinter sich ließ. Solche Schicksale, wie sie hier dargestellt wurden, hatten die Zuschauer selbst erlebt, das waren Dramen ganz aus der Zeit heraus, zum Teil aus Vorfällen entwickelt, die sich eben ereignet hatten. »De te fabula narratur«, sagte sich die Mehrzahl der Zuhörer. Nach verschiedenen Richtungen enthält die französische bürgerliche Oper jener Zeit das Ideal einer Operndichtung, zu dem irgend eine Zukunft, vielleicht mit trübbewegtem Herzen, auch wieder einmal zurückkehren wird.

Hätten die Franzosen eine große Oper nach dem Zuschnitt des Metastasio gehabt, so würden sie wahrscheinlich so vernünftig gewesen sein, sie einfach fallen zu lassen und diese bürgerliche Oper an ihre Stelle zu setzen. Ihre *tragédie lyrique*, den Geist der Quinault, Lully und Rameau glaubten sie nicht opfern zu dürfen, und zwar mit Recht. Es ist kurzsichtig, wenn der Kampf, den die *Royale académie de musique* jetzt gegen die bürgerliche Oper aufnahm, zurückgeführt wird auf ein Festhalten an alten, liebgewordenen Formen, auf einen Götzendienst mit nationalen Traditionen, mit den Chören, Balletts, den Festen, dem Wunderapparat und dem großen äußeren Pomp der alten französischen mythologischen Oper. Nein, da lag doch ein tieferer Grund vor. In den Genien und Dämonen der alten französischen Musiktragödie lebte, wenn auch in häufig kindischer Gestalt, das religiöse Element der griechischen Tragödie, der Gedanke an das Walten höherer Mächte hob sie über den Geist auch der besten bürgerlichen Oper. Dieses religiöse, übernatürliche Element scheint sich das Musikdrama nicht nehmen zu lassen, zu keiner Zeit und bei keinem Volk. Als die mythologische Oper fiel, trat die romantische in die Lücke.

Lange Zeit hat dieser Kampf gespielt, ohne daß es den Parteien klar war, worüber sie stritten. Scheinbar lag nur ein nationaler Gegensatz vor: Buffo und Antibuffo. Die Anhänger der Buffonisten stellte die Philosophenpartei: Diderot, d'Alembert, Grimm, Holbach, Marmontel, zum Teile stand auch Rousseau auf ihrer Seite; sie scharten sich im Opernhause unter der Loge der Königin; ihnen gegenüber unter der Loge des Königs nahmen die Verehrer Rameaus Platz als Antibuffonisten. Man plänkelte mit Spottgedichten und ging dann mit gelehrten Waffen vor, eine enorme Literatur, die in Elementarfragen wühlte, entstand. Die Partei der Rameauisten geriet immer mehr in Nachteil, weil ihr Witz und Geist, vor allem, weil es ihr an bedeutenden Komponisten fehlte. Da kam ihr Maria Antoinette zu Hilfe. Sie berief Gluck, der sich in Deutschland schon lange nicht mehr wohl fühlte und gern Wien mit Paris vertauschte. Wie er an Fürst Kaunitz 1769 schreibt, hatte er als Unternehmer des Burgtheaters sogar sein und seiner Frau Vermögen »verbrockt«. Mit »Iphigenie in Aulis«, zu der Du Roullet auf Grund der Racineschen Dichtung den Text geschrieben hatte, trat er zum ersten Male am 19. April 1774 vor die Franzosen. Statt den Bundesgenossen sahen sie in ihm aber den Ausländer, stellten ihm zunächst ihren Grétry entgegen; als das nicht hilft, vereinigen sich die alten Feinde, die verbündeten Franzosen und Italiener heben den Piccinni[1] auf den Schild. Die Geschichte dieses ganzen Wirrwarrs ist deshalb sehr unerquicklich, weil sich die Gegner unausgesetzt um Nebensachen erhitzen. Gluck selbst hat die schwierige Lage mit großem diplomatischem Geschick beherrscht. Die Dokumente für seinen Anteil an dem Kampf finden sich bequem beisammen in den Veröffentlichungen Siegmeyers[2] und Grimms[3]. Aus ihnen ersieht man, daß Gluck den kleinen Zeitungskrieg selbst schürte und sich besonders um die Gunst Rousseaus bewarb. Der Kampf endete mit dem Sieg Glucks. Die *Académie* übertrug ihm nach der Aulischen Iphigenie noch zwei neue Opern. Auf den alten Quinaultschen Text, der seinerzeit zu einem Hauptwerk Lullys gedient hatte, schrieb er seine »Armide«, die am 23. September 1777 aufgeführt wurde. Ihr folgte am 18. Mai 1779 die »Iphigenie in Tauris«. Der Pariser Schriftsteller Guillard hatte dazu eine Dichtung Calzabigis übersetzt und bearbeitet. Zwischendurch führte die *Académie* aber auch die alten Reformopern Glucks

---

[1] G. Desnoiresteres: La musique française au XVIII siècle: Gluck et Piccinni 1774—1800«, Paris 1872 u. 1875.

[2] J. G. Siegmeyer: »Über den Ritter Gluck . . . Briefe von ihm und andern berühmten Männern seiner Zeit«, Berlin 1837. (Zweite Ausgabe.)

[3] Fr. Grimms: »Correspondance Gluck littéraire, philosophique et critique depuis 1753—1790«. Neuausgabe von Tourneux. Paris 1878, 16 Bände. Siehe auch: H. Kretzschmar: Die Correspondance littéraire als musikgeschichtliche Quelle. Jahrbuch Peters 1903.

»Orfeo«, »Alceste«, auch »Cythère assiégée« und »Echo und Narziß« auf; »Orfeo« umgearbeitet.

Unter den neuen Opern nimmt die »Iphigenie auf Tauris« den ersten Rang ein. In keinem andern Werke hat sich das Talent Glucks mit dem Wesen der Dichtung so vollkommen gedeckt, und bei keiner zweiten seiner Opern hat er darum über eine gleiche Fülle von musikalischer Inspiration verfügt. Die Rezitative des Pylades und des Orest gehören zu den ausdrucksvollsten, die die dramatische Musik besitzt, die Chöre der Eumeniden, die Szene, wo Orest von dem Schicksal der Eltern erzählt und Iphigenie mit der Arie einfällt »O laß mich, Tiefgebeugte, weinen«, die, wo Orest und Pylades streiten, wer sterben soll, wo Iphigenie ihren Traum beschreibt, sind und bleiben unvergleichliche Leistungen. Lebendigste dramatische Bewegung in einfachster, natürlichster Form! Wenn überhaupt mit dem Ideal antiker Musik gerechnet werden darf, hier ist es erreicht.

Die drei Pariser Opern gleichen sich im tiefsinnigen Anteil, den überall das Orchester an der Darstellung nimmt. Mit welcher Macht verscheucht da Gluck durch einen einzigen Ton wilde Geister, als Agamemnon in der Aulischen Iphigenie feierlich eintritt, das Opfer zu vollziehen. Wie spricht er überall durch die Instrumente das Unsagbare aus! Neu ist in den Pariser Opern auch der Reichtum eingänglicher Melodik, eine Frucht der Mühen, die Gluck in seiner Wiener Zeit der leichteren Muse und dem deutschen Lied gewidmet hatte. Es ist nicht Zufall, daß die zahlreichen Spuren Gluckscher Gesänge, die wir bei Méhul, bei Beethoven, bei Schumann, bei Kreutzer und noch neueren Komponisten finden, nicht auf den »Orpheus« und die »Alceste«, sondern auf die beiden »Iphigenien« und auf die »Armide« zurückführen. »Armide« hat unter den drei Pariser Opern die größte geschichtliche Bedeutung erlangt. Sie macht den modernsten Eindruck. Die moderne sogenannte große Oper steht auf dem Beispiele, das hier Gluck mit der Schlußszene des ersten Aktes gegeben hat: der Szene, wo an den Hof der Armide die Nachricht gelangt, daß Rinaldo ganz allein die Gefangenen befreit hat. Auf die Grundlinien Lullys und Rameaus ist das Finale der Oper aufgebaut.

Das Ergebnis des Gluckschen Sieges war: daß nun von Paris aus sich die Verschmelzung französischer und italienischer Schule, der schon Traëtta und Jommelli zustrebten, für die Gluck im »Orfeo« und in der »Alceste« so nachdrücklich eingetreten war, auch wirklich vollzog, aber so, daß dabei die Italiener um ihre Meinung ebenfalls gefragt wurden. Der Mittelsmann der Italiener, Niccolo Piccinni, der Komponist der »*Buona figliuola*«, betrat die Académie de musique zuerst am 27. Januar 1778 mit »Roland«[1]. Den Text, von Marmontel nach Quinault bearbeitet, hatte auch Gluck schon in Angriff

---

[1] Neudruck in Chefs-d'œuvre classiques de l'opéra français.

genommen, und darüber war die Feindschaft der beiden Parteien wieder hell aufgelodert. Der arme Piccinni war darüber arg bekümmert. In der Widmung der Partitur wendet er sich an Marie Antoinette: »Einsam in ein Land verpflanzt«, sagt er, »wo mir alles fremd ist, eingeschüchtert durch tausend Schwierigkeiten, habe ich allen Mut verloren.« Mit der Absicht gleich am andern Tage nach Neapel zurückzureisen, mit der Sorge, ob ihm nicht etwa ein Leid angetan würde, ging er ins Theater und erlebte einen glänzenden Triumph. Dieser »Roland« hatte ihn verdient, allein schon durch die zweite Szene des dritten Aktes, in der das Bild einer enttäuschten Seele mit einem Reichtum und einer Gewalt entworfen und durchgeführt ist, die jeden Versuch zum Zweifel, ob hier ein Meister vor uns steht, bricht. Träumerisch fängt sie an: Roland wartet im schattigen Hain auf die geliebte Angélique. Das Orchester wirft eine Idylle von Vogelgezwitscher und Quellenrauschen hin, über die Roland sehnende Melodien inniger Liebe singt. Da liest er über einer Grotte Worte, die ihm mitteilen, daß das Herz der Geliebten einem andern, dem Médor, gehört. Schreck — Beschämung — Zweifel, ein Motiv aus dem Liebesduett der vorigen Szene klingt an — dann löst sich die ganze Erregung in einer mächtigen Arie, Wut ihr Hauptsatz, in der Mitte tiefe Trauer, wunderbar rührend und musikalisch ganz originell ausgesprochen. Auf dieses Meisterstück folgt gleich ein anderes. Hirten und Schäfer ziehen heran und bringen mit ihren lustigen, naiven Gesängen, mit ihren reizenden Musetten den tobenden Roland erst zum Schweigen, dann zur Ruhe. Wie seine grollenden Monologe die Tanzweisen unterbrechen, wie er die Hirten erschreckt, wie sie, ganz Mitleid und Interesse, ihn zu trösten suchen — das ist dramatisch lebendig und unübertrefflich schön, geistvoll und poetisch, gehört unter das beste, was in der Opernkunst zu finden ist. Nebenbei erinnert die Situation dieser Hauptszenen an den »Hans Heiling«. Die Charaktere des Dramas sind außerordentlich scharf und voll in der Musik gegeben; eine Originalfigur ist namentlich der Roland geworden; ungestüm, ungeschlacht, grotesk, dämonisch, übermenschlich. Das war eine Aufgabe für den italienischen Stil, und da hat auch Piccinni den Vorrat fanatischer Wendungen, den seine Landsleute ausgebildet hatten, glänzend verwendet. Aber er hat auch eine Anpassungsfähigkeit an die Vorzüge fremder Kunst bewiesen, die bei einem Komponisten von seiner Vergangenheit in Erstaunen setzt. Wie neuerdings Verdi sich an Wagner umgebildet hat, so tat das hundert Jahre früher Piccinni an Gluck und den Franzosen — uud ebenfalls nicht als Nachahmer, sondern in freiem, selbständigem Anschluß an das Prinzip. Die Musik dieses »Roland« ist nach Glucks Gebot dramatisch entworfen, im großen Bogen, nicht mehr nach Nummern, sondern szenenweise. Ihr ganzer Gang ist zusammengerafft, die Ritornells und alles, was zur Schablone gehört, ist beiseite geworfen, im selbständigen Fluß wechseln Rezitativ und geschlossene

Form, und die Formen sind mannigfach, ein Produkt von Situation und Empfindung.

Piccinni blieb also in Paris und bekam weitere Aufträge. Da ihm aber die französische Sprache schwierig war und der neue Stil sorgfältiges Durchdenken des Dramas forderte, entstanden seine neuen Pariser Opern nur langsam. 1780 kam der »Atys«, 1781 eine »Iphigenie in Tauris«, 1783 eine »Dido«. Dazwischen hinein wurden zahlreiche von seinen alten komischen Opern aufgeführt, unter ihnen natürlich die »*Buona figliuola*«.

Von jetzt ab, von der Bekehrung Piccinnis, datiert die Ausbreitung der Gluckschen Reform.





Die Schule Glucks.[1]

Die Glucksche Schule hält an Dichtungen fest, die ihre Handlungen der Antike entnehmen, aber die Metastasiosche Methode ist abgetan, in ihren Motiven und im Aufbau sind die Opernbücher folgerichtige, ernsthafte Dramen. Die Musik ist ebenfalls auf die dramatische Wirkung gerichtet, verzichtet auf Sonderzwecke und schöpft Mittel und Formen aus dem Gesamtschatz der Tonkunst der Zeit. Die reinen Gluckisten neigen dabei zu kleinen Formen, stehen unter dem Einfluß des neuen Liedes und der Instrumentalmusik, die italienischen Anhänger Glucks suchen noch an den großen Formen des alten Sologesanges, namentlich an der dreiteiligen Arie festzuhalten.

Der Hauptsitz dieser Gluckschen Schule ist Paris. Zuerst wird sie hier durch zwei französische Komponisten vertreten: Le Moyne und Gossec. Beide traten im Jahre 1782 in der Academie zuerst auf, Jean Baptiste Le Moyne mit einer »Electra«, François Joseph Gossec mit einem »*Thésée*«. Le Moyne ist der bedeutendere. Während Gossec allzu französisch um Malerei der äußeren Situation bemüht ist, dringt Le Moyne ins Seelenleben. Von seinen späteren Opern ist namentlich »*Phèdre*« beachtenswert durch die Soloszenen der düsteren, majestätischen Heldin, durch die Feinheit mit der visionäre, die Kraft und Freiheit, mit der alle dramatisch erregten Situationen wiedergegeben sind. Außer dem Gluckschen, zeigen Le Moynes Arbeiten auch deutlich den Einfluß der Italiener, Piccinnis insbesondere. Ihre Schwäche liegt in der Ungleichheit.

Eine wirkliche Stütze fand die Gluck sche Schule in Paris durch die Arbeiten von Antonio Maria Gasparo Sacchini[2] und Antonio

---

[1] J. Hermann: »Les drames lyriques en France depuis Gluck jusqu'à nos jours: Paris 1878«; L. Schiedermair: »Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts«, Leipzig 1907.

[2] Sacchinis Chimène und Renaud sind neugedruckt in Chefs-d'œuvre usw. Salieris Les Danaïdes und Tarare ebenda.

Salieri[1]. Sacchini, in seiner Heimat durch große und komische Opern bekannt, von denen die »*Olympiade*« auch nach London drang, hatte sich in Paris mit einer musikalischen Komödie »*La Colonie*« eingeführt, die dem gerade anwesenden Kaiser Joseph II. sehr gefiel. Auf seine Empfehlung wurde er an die Große Oper berufen, für die er 1783 und 1784 die drei Opern »*Renaud*«, »*Chimène*«, »*Dardanus*« schrieb; einen mächtigen Erfolg errang er erst im Jahre 1787 mit »*Oedipe à Colone*«. Das ist eine von den Opern mit schwachem Anfang, der erste Akt ein entbehrliches Zugeständnis an die altfranzösischen Traditionen, an die Vorliebe für Feste und Feierlichkeiten im Musikdrama. Wie Piccinni im Roland, hat sich auch Sacchini den Helden (Bariton) für den zweiten Akt aufgespart, und von dem Erscheinen des Ödipus ab ist das Werk ein kaum wieder unterbrochenes Crescendo großer und erschütternder Eindrücke, eine fortwährende Handlung, eine Musik im hohen Tone Glucks, aber mit neuen, mit grausigen und dämonischen Akzenten. Die Szene, wo Ödipus im zweiten Akte die Eumeniden zu hören glaubt, wo er rast und durch den innigen Zuspruch der Antigone zur Ruhe gebracht wird, die, wo er den heiligen Bezirk betreten hat und vom Volk bedroht wird, eine dritte, wo Polynice sich vor dem Vater auf die Knie wirft und außer sich vor Schmerz, die Stimme auf dem hohen *g* festgenagelt, um den Tod bittet, vergißt niemand wieder. Sacchini hat die Aufführung seines Ödipus nicht mehr erlebt. Bis zum Jahre 1802 fand das Werk 316 Vorstellungen; es hat auf französischen Bühnen bis 1830 in der vordersten Reihe gestanden.

Von den beiden Hauptopern Salieris, »*Les Danaïdes*« und »*Tarare*« ist die zweite die schwächere, nichtsdestoweniger aber, unter dem Titel »*Axur rè d'Ormus*« umgearbeitet, die verbreitetere geworden. Die Dichtung ist von Beaumarchais, wie sein »Figaro« ein Stück politischer Poesie, es gilt abermals den Kampf gegen Tyrannen und Könige. Dieser Axur ist ein Theaterwüterich ganz nach italienischer Schablone, ersticht Sklaven zum Zeitvertreib und schwört allen Dienern den Tod, so oft er einen Auftrag gibt. Die Musik Salieris, dem Gluck als seinem eigenen Schüler die »Danaiden« wie den »Tarare-Axur« abtrat, ist äußerst routiniert, aber bedeutend nur in den Abschnitten, die ins Gebiet der komischen Oper fallen. Mit Sacchini ist Salieri nicht zu vergleichen. Gleichwohl war er außerhalb Frankreichs angesehen. Mit seinem »*Axur*« hat Mozarts »Don Juan« zu kämpfen gehabt, er drang in die Konzerte ein (Wien, Leipzig, Mainz 1810 bis 20), und der Einfluß seiner Chöre läßt sich bis in Webers Schwertlieder verfolgen.

Der nächste Vertreter der Gluckschen Oper in Paris[2] ist wieder

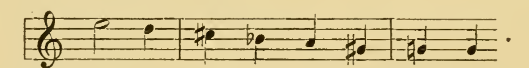
---

1 A. Jullien: »L'opéra sous Louis XVI«, Paris 1878.

2 Max Dietz: »Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich von 1780—1795«, Wien 1886.

ein Ausländer, diesmal ein Deutscher aus Nürnberg, Namens Johann Christoph Vogel. Mit Schwierigkeiten erhielt er Zutritt zur Akademie, »*La toison d'or*« wurde 1786 aufgeführt, seine zweite Pariser Oper lebt heute noch durch ihre Ouvertüre; es ist »*Démophon*«, 15. September 1798 zum ersten Male aufgeführt, eine Oper, die durch die Menge düsterer Situationen schon auf den Gluckschen Ton weist und noch heute durch eine große Menge herzlicher, eigener Einzelheiten fesselt. Musikalisch beachtenswert ist in ihrer Instrumentierung die obligate Verwendung der Posaunen. In der Regel sind sie in den Opern jener Zeit mehr ins Belieben gestellt und in die Partitur nicht eingearbeitet, höchstens als Anhang beigegeben. Dichterisch aber zeigt dieser »*Démophon*« ähnlich wie Salieris »*Axur*« bereits wieder einen Abfall von der Gluckschen Reform. Die Handlung beruht auf einem altvenezianischen Motiv: Vertausch von Kindern in der Wiege.

Nach Vogel kommen nun endlich auch wieder einmal drei wirkliche Franzosen: Etienne Nicolas Méhul[1], Charles Simon Catel und Jean Lesueur[2]. Von Méhuls Opern kommen hier »*Stratonice*« und »*Ariodant*« in Betracht, als Werke von der Einfachheit und vom Pathos Glucks berührt, aber in der Wurzel auf altfranzösischem Boden heimisch. Im Romantischen haben sie ihre stärksten Stellen durch Chöre und Tänze, die die Poesie neuer Klänge belebt, geheimnisvoll verhallende Schlüsse, Echos, Wechselgesänge, ungewohnte Farben, satt und dunkel aus der Zusammenstellung von Hörnern und Cellis, aus eigenen Instrumentenverbindungen gewonnen. Méhul sinnt auf neue Mittel des Ausdrucks, namentlich durch ungebrauchte Harmonie, übermäßige Dreiklänge, durch Modulationen, die seiner Zeit bizarr erschienen. Für die Verknüpfung der Formen, Charakteristik der Personen bedient er sich geistreich des Leitmotivs. So oft in »Ariodant« der Otho erscheint, oder von ihm die Rede ist, meldet ihn das Orchester mit:



Heute lebt Méhul noch mit seinem »Joseph in Ägypten«. Diese Oper ist ein Ausnahmewerk nicht bloß des 18. Jahrhunderts; durch den biblischen Stoff und den Verzicht auf Frauen zeugt es für den Einfluß Glucks stärker als andere Opern Méhuls, namentlich die Arie »Ich war Jüngling« und die große Szene Simons und der Brüder »*Non, non, l'Eternel*« sind Gluckisch, Méhuls besonderes Talent

[1] R. Brancour: »Méhul«, Paris 1912; A. Pougin: »Méhul, sa vie, son génie, son caractère«, Paris 1889.

[2] F. Lamy: »J. F. Lesueur«, Paris 1912; W. Buschkötter: »J. F. Lesueur« (Sbd. d. IMG. XIV, S. 58 ff.). Lesueurs Ossian ist neugedruckt in Chefs-d'œuvre usw.

offenbart sie weniger. Catels[1] Hauptwerk ist seine »Semiramis«, bedeutend in allen düsteren, heimlichen Abschnitten, in den Orakelszenen, da wo Verschworene böses spinnen, trivial leider in den dramatisch entscheidenden Stellen. Catel ist in unserer heutigen Musik zuweilen noch mit der Ouvertüre zu dieser »Semiramis«, eine trefflich erfundene und gedachte, aber zu umständlich entwickelte Arbeit, vertreten. Ganz unbekannt geworden ist Lesueur, der Lehrer Berlioz'. Seine Hauptoper, die »Barden« ist vielleicht das charaktervollste und reichste, namentlich an neuer Situationsmusik originellste Musikdrama, das die französische Bühne in der Periode der Gluckschen Schule hervorgebracht hat. Der Glucksche Stil gerät durch diese französische Komponisten in eine Umbildung: der nationale Ton und damit der romantische Charakter drängt sich vor. Eine Reihe kleinerer Talente, Rudolf Kreutzer an der Spitze, setzen diesen Weg fort, der musikalische Ideengehalt verringert sich, von den Werken Piccinnis und Sacchinis ist jede Spur verwischt. Da erscheint abermals ein großer italienischer Meister: Cherubini[2] führt im Jahre 1788 am 12. Dezember in der *Académie royale* seinen »*Démophon*« auf, ein Werk, dessen Ouvertüre das höchste Musikstück im erhabenen Stil ist, das seit Gluck gehört wurde, ein Werk, das von Erfindung schäumt. Aber leider dringt er nicht durch, vielleicht weil ein Rest alter trivial-italienischer Arbeit das Ganze beeinträchtigt. Cherubini ist fortan mit seinem Ernst und seiner Tiefe auf die *opéra comique* verwiesen. Auch da leidet er mit seiner »*Lodoisca*«, mit seinem »*Anacréon*« und der Mehrzahl seiner Werke unter dem Niedergang der französischen Dichtung. Dieser Niedergang war bereits bei Salieris »*Tarare*« zu bemerken, er ist von da ab unaufhaltsam und immer bedenklicher geworden; wiederum wollen die Ideen einer bewegten Zeit sich nicht in die Bilder einer fernab liegenden, verschwundenen Welt fügen. Noch einmal gelingt die Reaktion durch Gasparo Spontini und seine »Vestalin«. Ein Schüler Piccinnis, an den italienischen Bühnen durch Buffoopern bekannt geworden, kam Spontini 1803 nach Paris, wo er sich ohne viel Erfolg ebenfalls mit kleinen Opern leichterer Gattung einzuführen suchte. Eine davon, »Milton«, ein Einakter, zeichnet sich durch die breiteren Vorlagen aus, auf denen die Musik entworfen ist, und durch Episoden, (eine Hymne Miltons, ein Quintett, in dem der blinde Sänger ein Gedicht diktiert, darunter) die einen Meister für höhere Töne bekunden. Der Dichter dieses Einakters, Jouy, brachte nun Spontini den Text der »Vestalin«, eine Begebenheit aus der

[1] Von Catel ist neugedruckt: Les Bayadères in Chefs-d'œuvre usw.

[2] R. Hohenemser: »L. Cherubini, sein Leben und seine Werke«, Leipzig 1913; H. Kretzschmar: »Über die Bedeutung von Cherubinis Ouvertüren und Hauptopern für die Gegenwart«, Jahrbuch Peters 1906; Ed. Bellasis: »L. Cherubini«, London 1874.

römischen Geschichte, die sich in der italienischen Oper schon seit Draghis »*Fuoco Vestale*« oft bewährt hatte. Es handelt sich um den alten Konflikt zwischen Pflicht und Liebe, und diesen Konflikt hat Jouy meisterhaft dargestellt. Die Szene des zweiten Aktes, wo Julia, die Vestalin, gegen den Gedanken an Licinius in Schmerz, Leidenschaft und Gebeten kämpft, und nach diesem Sturm der Gefühle, wo der Sieg gesichert scheint, der Geliebte unbemerkt in den Tempel eintritt, diese Szene wird niemand unerschüttert lesen und sehen. Das ist tragische Poesie. Und nun die Musik Spontinis zu diesem Drama! Es ist manches Schnörkelhafte in dieser Partitur, es sind unreife, von Anfang an veraltete Stellen darin, Spontini verträgt die Ruhe nicht gut. Aber was will das sagen gegen die Menge Glanznummern, die im dramatischen Feuer geschmiedet sind, gegen diese gewaltige Wiedergabe stürmischer Leidenschaft, gegen die Ursprünglichkeit und Lebendigkeit des Aufbaues dieser Musik im kleinen und großen! Darin, wie diese Musik Form und Geist aus der Handlung schöpft, ist sie ganz Gluckisch, aber keine Nachahmung. Noch keiner hat das schlummernde Unheil mit solchen blitzenden Baßmotiven des Orchesters gezeichnet, noch keiner soviel neue Wendungen der Tonsprache gewagt, wie sie gleich von der Ouvertüre ab in den freien Septimenvorhalten uns entgegentreten, keiner so sinnig, so eng die Szenen mit leitenden und erinnernden Motiven verbunden. Auch im Klang alles neu und kühn, zum ersten Male ein Tamtamschlag im Finale des zweiten Aktes, am Höhepunkt der ganzen Oper. Den Franzosen kommt Spontini entgegen mit den Rameauschen Donnerwettern, mit den schönen, fertigen Instrumentalstücken, in die der Chor hineingeschrieben ist; in weichen Situationen ist er ganz Italiener, Neapolitaner. Man hört schon die süßen Terzengänge Bellinis. Seit Sacchinis »Ödipus« war eine solche *tragédie lyrique* nicht dagewesen. Das war ein modernisierter, in der Beweglichkeit übertroffener Gluck. Spontini war fortan mit dem imposanten, festen, herrlichen und reichen Aufbau das Muster der französischen Oper.

In Deutschland können wir von einer Gluckschen Schule nicht reden. Es sind bei uns keine Opern im Stile und Geist des »Orfeo«, der »Alceste«, der beiden »Iphigenien« geschrieben worden; wir haben keinen Komponisten aufzuweisen, der wie Piccinni, wie Sacchini sich mit Werken wie »Roland« und »Ödipus« oder wie Spontini mit der »Vestalin« selbständig und erweiternd auf Glucks Seite stellte. Die einzigen Spuren, in denen Glucks Reformen in Deutschland zur Wirkung kommen, bestehen darin, daß die antike Oper auch bei uns den Chor in seine Rechte einsetzt, daß in feierlichen Szenen der ernste Ton Glucks in Wendungen erklingt, die seinen Werken getreu nachgebildet oder entnommen sind. In Berlin wendet sich Friedrich II. von dem Augenblick an von der Oper ganz ab, als die Unruhe der Reformen kommt, in München fällt Sacchinis

»Ödipus« durch — die ganze *opera seria* führt in Deutschland jahrzehntelang ein höchst kümmerliches Dasein, die großen Pariser Kämpfe bleiben vollständig unbeachtet.

Das wenige, was aus der Produktion deutscher Komponisten jener Periode heute noch genannt wird, beschränkt sich auf zwei Werke Wolfgang Mozarts[1], auf seinen »Idomeneus« und seinen »Titus«. Es sind die schwächsten unter den sieben Opern, die sich von Mozart noch auf der Bühne gehalten haben, man führt sie nur noch auf aus Pietät gegen den großen Namen, aus historischem Interesse, wie man meint und sagt. Nur wenige ahnen, wie wenig sich gerade diese Mozartschen Renaissanceopern dazu eignen, die Geschichte ihrer Gattung zu vertreten — wie weit sie davon entfernt sind, ein Bild vom Besten zu geben, was in Mozarts Zeit auf diesem Gebiete geleistet wurde. Man muß das mit einer gewissen Härte betonen, weil O. Jahn in seiner Biographie Mozart ohne weiteres über Gluck und die Italiener gestellt hat. Ihm nach sieht fast der ganze Troß der musikalischen Literaten in Mozart ohne weiteres den »Messias«, der die Absichten Glucks erst vollendet hat, und zugleich ein Opfer der italienischen Kunstverderbnis. Denn was schwach ist in Mozarts Opern, die Koloraturarien des Ottavio und der Elvira in »Don Juan« z. B., das wird alles der italienischen Schule auf Rechnung gesetzt und soll angeblich immer noch viel höher stehen als die Leistungen der wirklichen Italiener. Das ist eine gutgemeinte Geschichtsfälschung, die in dem Kampf gegen Wagner ihre Schuldigkeit reichlich getan und die Verwirrung in den Auseinandersetzungen über Wesen und Berechtigung des neuesten Musikdramas ungeheuer vermehrt hat. Aber halten läßt sie sich nicht; bei aller Liebe und Bewunderung für Mozarts musikalische dramatische Begabung können wir seine Opern nicht zum Ideal der Gattung erheben, am allerwenigsten wollen wir sein Verhältnis zu den Italienern auf den Kopf stellen.

Das Ausland hat sich den Mozartschen Werken lange verschlossen, in Paris erscheint der »Don Juan« erst 1834, von italienischen Städten haben Triest und Mailand durch ihre Beziehungen zu Wien zuerst, nämlich im Jahre 1815, den »Figaro« und »Don Juan« kennen gelernt. »Don Juan« taucht 1828 noch in Parma, 1838 in Turin auf. Im ganzen haben die Mozartschen Opern ebensowenig wie die Reformen Glucks für die italienischen Bühnen existiert. Heinse, der schwärmerische Anhänger der Italiener, kennt Mozart in seiner »Hildegard« nur als Klavierkomponisten. Aber Mozarts Opern haben in Italien mittelbar und merkwürdig auf die Kompo-

---

[1] O. Jahn: »W. A. Mozart«. Vierte Auflage bearbeitet von H. Deiters, Leipzig 1905 und 1907; H. Kretzschmar: »Mozart in der Geschichte der Oper«. (Jahrbuch Peters 1905); Janos Linon: »Die Orchesterbehandlung in Mozarts Oper von Idomeneo bis zur Zauberflöte« (Die Musik XIV, S. 3ff., 61ff.).

nisten eingewirkt und von da aus schließlich zur Meyerbeerschen Richtung geführt.

Wenn wir die großen italienischen Opern Mozarts, seinen »Idomeneo« und »Titus« heute prüfen, finden wir die Formen darin zum großen Teile mit Recht veraltet. Sie waren aber von Anfang an veraltet d. h. mangelhaft, und Mozart hat in ihnen nicht, wie Jahn meint, seine Vorgänger und Nebenbuhler überholt und geschlagen, er hat sie auch nicht von fern erreicht. Ihm fehlte der richtige Ausgangspunkt. Mozart kam zur Oper in den Knabenjahren ohne Lebenserfahrung und ohne Kenntnis der großen musikalischen Meister, an denen Gluck sich zu schulen wenigstens versucht hatte. Mozarts Quellen aber waren einseitig das neue deutsche Lied, die *opera buffa* und die Instrumentalmusik. Wie er mit den Hilfsmitteln, die er hieraus schöpfte, in seinen Jugendopern verunglückte, das hat Chrysander[1] nachgewiesen, und dieses Unglück begleitete ihn durch seine späteren Opern. Was im »Idomeneo« und »Titus« besser ist als im »Mitridate«, das verdankt Mozart der menschlichen Reife und den Eindrücken seiner Pariser Zeit. Er hatte den Kämpfen zwischen Gluckisten und Piccinnisten als Augenzeuge beigewohnt. Aber ein Meister der eigentlichen großen Oper ist er niemals geworden, er hat dieses Gebiet möglichst gemieden. In der Mehrzahl der Arien des »Idomeneo«, gleich den ersten der Ilia und des Idamante finden wir eine Fülle von Motiven, jugendlich, frisch, von ursprünglicher musikalischer Empfindung, aber einen verwunderlichen, unruhigen, unablässigen Wechsel in Gedanken und Stimmung. Es fehlt der große Zug, die Konzentration, die energische und sichere Vertiefung in die Form. Die Musik bohrt an, bald hier, bald da, spielt interessant mit Einfällen, aber sie fesselt nicht ernsthaft und reißt nicht fort. Es sind Skizzen mit schönen Einzelheiten, die ins durchkomponierte Lied gehören, aber es ist keine Spur vom großen Theaterstil, der sich mit wenigen, aber lapidaren Grundgedanken begnügt, sie aber fest einprägt. Wo Mozart ihn nachbildet, wird er äußerlich. Die heutigen schlechten Begriffe von italienischer Koloratur gehen auf Mozart zurück. Der Periodenbau verstößt wider die Logik des Textes, die Erfindung im Gesang erinnert an Violin- und andere Instrumentalfiguren. Unter den Soloszenen nehmen nur die Arien eine höhere Stufe ein, die Rachegefühl, Haß und Wut auszudrücken haben. Bei den andern spricht Mozarts herrliches Talent nur aus Nebensachen. Die Ensembleszenen sind durchschnittlich alle bedeutender, das Finale des zweiten Aktes des »Idomeneo«, wo zum Opfer geschritten werden soll, ist ein dramatisches Meisterstück. Genau so ist das Verhältnis im »Titus«, aber mit dem Abzug, daß hier auch der Text gering ist. Nur das erste Finale mit

---

[1] Fr. Chrysander: »Mitridate, italienische Oper von Mozart«. Allg. Musik-Ztg. 1882.

dem Kapitolbrand erhebt sich hoch aus dem Ganzen; es ist eins der wenigen Stücke, aus denen ein Einfluß Glucks ersichtlich wird.

Die Bedeutung und der Ruhm Mozarts ruht auf seinen übrigen Opern: »*Cosi fan tutte*«, »Figaros Hochzeit«, »Don Juan«, auf der »Entführung« und der »Zauberflöte«. Die drei ersten gehören zur *opera buffa*, »Entführung« und »Zauberflöte« zum deutschen Singspiel. Es würde Mozarts Größe nichts fehlen, wenn »*Cosi fan tutte*« ungeschrieben geblieben wäre und niemand sieht dieser Oper an, daß sie zwischen »Don Juan« und »Zauberflöte« entstanden ist, man hält sie für ein Werk aus der Zeit der ersten Versuche. Sie hat ein paar gute Nummern im Elegischen, aber im allgemeinen ist sie mit Brosamen vom Tisch der Italiener und aus »Figaro« und »Don Juan« genährt. Mozart kommt hier selten in Zug und Schwung, und zahlreiche Stellen zeigen, daß er sich gequält hat, daß ihm das Stück zuwider gewesen. Das Motiv der Komödie, die Treulosigkeit der Frauen, geht ja, wie Shakespeares »Cymbeline« zeigt, im Schauspiel weit zurück; es ist namentlich in der komischen Oper des 18. Jahrhunderts gern und erfolgreich behandelt worden: in Martins »*Cosa rara*« und Paisiellos »*Sposa fedele*« z. B. Aber das Buch, in dem es für Mozart zurecht gemacht wurde, ist jämmerlich. — Ganz anders steht es nun mit »Figaro« und »Don Juan«[1] mit »Entführung« und »Zauberflöte«. Die überragen alles, was in diesen Gattungen geleistet worden ist dermaßen, daß sie uns überhaupt wie höhere Arten erscheinen. Die Gegenwart muß sich erst durch einen Blick auf die alten Theaterzettel überzeugen, daß der »Don Juan« wirklich den Zeitgenossen Mozarts als *opera buffa*, die »Zauberflöte« als Singspiel vorgeführt worden ist. Ähnlich wie Goethe mit dem »Faust«, hat hier Mozart aus lustigen, tollen Unterhaltungsstücken Kunstwerke gebildet, die in die Tiefe der Seele dringen, aus denen das Erhabene zu uns spricht. Die Gestalten aber, die den Ideenkreis des »Don Juan« und der »Zauberflöte« erst adeln, dort der Komtur, hier der Sarastro — sie sind ganz und gar die Geschöpfe Mozarts, Produkte seiner persönlichen Auffassung. Die wunderbare Mischung von keckster, naivster Lebenslust und von überirdischem Tiefsinn ist es, die der Mozartschen Kunst ihr Gepräge gibt. In einer leichteren Lösung durchzieht sie auch die »Hochzeit des Figaro«, hier namentlich die Gestalt des Pagen Cherubim. Das ist bei Beaumarchais nur ein drolliger Wildfang, bei Mozart ein edler, schwärmerischer Jüngling in der Rosenzeit. So mischt Mozart in die Schwänke seiner Dichter einen elegischen, in ihre gemeinen Szenen einen vornehmen Ton. — Nicht in den Formen und im

[1] F. Chrysander: »Die Oper Don Giovanni von Gazzaniga und Mozart«. (Vierteljahrsschrift für M. W. 1888); H. Boas: »L. da Ponte als Wiener Theaterdichter« (Sbd. d. IMG. XV, S. 325 ff.), A. Marchesan: »Delle vita e delle opere da L. da Ponte«. Treviso 1900.

drastischen Ausdruck der dichterischen Motive übertrifft er die Italiener — die würden im Gegenteil die Lustigkeit und Verwirrung der Szenen oft noch toller und lebendiger wiedergegeben haben — aber in einem Zug zum Höheren, den er aus seinem eigenen Wesen in die großen und kleinen Aufgaben der Stücke hineinträgt. Gerade im »Figaro« gibt's Stellen, in denen Mozart über seine Zeit und den Dichter des Stückes dazu in wenigen Takten eine Kritik ausgesprochen hat, deren Schärfe Beaumarchais mit seinen fünf Akten nicht erreicht hat. So eine ist im Finale des ersten Aktes beim Erscheinen der Susanne. Da enthüllt das Orchester mit wenigen ernsten Tönen die ganze Scham, die in diesem Augenblick der lüsterne Graf und der Dichter, der ihn in diese Szene geführt hat, empfinden sollten. Ja die Reinheit und Vornehmheit der eigenen Seele hat Mozart einmal in demselben »Figaro« zu einem Irrtum verleitet. Das ist in der berühmten Gartenarie der Susanne: »O säume länger nicht« (*Deh vieni*). Die dramatische Situation, die italienischen Worte »*i furti miei*« und auch der Anfang der Musik lassen keinen Zweifel, daß hier karikiert werden soll. Wenn Mozart sonst von echter Liebe singen will, so tut er es nicht in Melodien, die auf Akkordintervalle hinauslaufen. Das ist hier absichtliche Armut und Banalität, und mit derselben Absichtlichkeit stehen sie dicht neben Wendungen eines übertriebenen Ausdrucks, *b fis g*, Phrasen der zärtlichen Ekstase, die jeden Kenner Paisiellos und der Italiener, die auch den ersten Hörern des »Figaro« ganz geläufig waren. Die Parodie steht also im Anfang dieser Gartenszene außer Zweifel und ist vorzüglich gelungen — aber im zweiten Teile ist er aus der Rolle gefallen, hat die Worte ernsthaft genommen, und daher lassen sich alle Susannen verleiten, das Ganze ernsthaft zu nehmen.

Wenn man an den Komtur denkt, so steht man zugleich an dem Punkt der Mozartschen Opern, wo sie von Gluckschem Geist berührt sind. Vom ernsten Ton dieses Meisters ist etwas in sie herübergegangen uud klingt an Stellen wieder, wo wir es nicht erwarten.

In Deutschland ist von den Opern Mozarts nur der »Idomeneo« so gut wie gänzlich unbeachtet geblieben; er findet sich um 1802 in Nürnberg; der »Titus« ist häufiger bei Hoffesten gegeben worden, außerhalb der Residenzen wußte man mit antiken Opern allmählich nichts mehr anzufangen. So wird aus Nürnberg geklagt, daß die Römer im »Titus« mit geschmierten Aufschlagstiefeln auf der Bühne herummarschierten. Die andern haben sich für die Verhältnisse der Zeit schnell und weit verbreitet, die »Entführung« gleich nach der Entstehung. Schon 1782 kommt sie in Hamburg vor als »Belmonte und Constanze«; »*Cosi fan tutte*« erscheint seltener, »Figaro« wieder häufig, im Anfang und im Verlauf der neunziger Jahre bringen ihn alle Stadttheater, die es irgendwie können und zuweilen mit dem Vermerk »von dem beliebten Herrn Mozart«. Die oft behauptete Verkennung Mozarts und des Wertes seiner Opern in Deutschland

wird durch die Statistik hinfällig. Nur muß man in Betracht ziehen, daß ihre Einführung Schwierigkeiten bereitete. In Berlin z. B. wurden »Figaro« und »Don Juan« 1770 am Nationaltheater von Schauspielern gesungen, trotzdem konnte »Don Juan« in zehn Tagen fünfmal wiederholt werden. Viel verloren und verlieren diese Werke heute noch durch die deutschen Übersetzungen. Den Italienern aber die sie hier und da, in Dresden z. B., brachten, machten sie einen fremden Eindruck gerade durch die Elemente, mit denen sie über die Gattung emporragten. Auch die Deutschen fanden sich mit dem »Don Juan« nicht gleich zurecht. Die Theaterdirektoren beuteten die Höllenfahrt aus, mit der er in der ursprünglichen Fassung schließt; überall wird auf den Zetteln aufmerksam gemacht, daß es am Schluß Spektakel gibt, daß der Erdboden sich öffnet, Flammen hervorbrechen usw. In Bern kamen bei der ersten Aufführung, die sich bis zum Jahre 1810 verspätete, zu den sechs bezahlten und bestellten Teufeln ein siebenter und erregte solche Bestürzung, daß alles in wilde Flucht ausbrach. Zwei arme Teufel verunglückten. In München verbot die Zensurbehörde die Aufführung, weil sie Ärgernis geben würde. Ein Spezialbefehl des Kurfürsten war nötig. Da gefiel die Musik, den Text aber fand man abgeschmackt.

Erst im Gefolge Mozarts drangen jetzt in den neunziger Jahren auch die Opern Glucks auf den deutschen Bühnen vor: Bremen, Mannheim, Hamburg, Weimar, Berlin; nur in Berlin hielten sie sich länger. Neben Gluck kommen auch seine Schüler, Sacchini mit den »Danaiden« und Salieri mit »Axur« und »Palmyra«. Die übrigen Komponisten, die neben ihnen in Deutschland die große Oper vertreten, zeigen alle den Einfluß Mozarts: Reichardt in seinem »Brenno«, Righini in seiner »Armida«. Auch der bedeutendste dieser Komponisten, Ferdinand Paër, gleichfalls ein Italiener, ist in seinen späteren Hauptwerken, in »Sargino« und »Achill« von Mozart stark berührt. Sie mischen alle in Mozartscher Weise in den Strom ihrer Musik elegische, ernste und feierliche Ideen ein; vom »Figaro« entnehmen sie, ähnlich wie die Neuen aus Wagners »Meistersingern« den Humor fürs Orchester, besonders aber erinnern sie direkt und häufig an die Sarastroklänge Mozarts. Die »Zauberflöte« hat auch aufs Publikum den größten Eindruck gemacht. Selbst in Mannheim, wo Mozart einen besonders schwierigen Stand gehabt zu haben scheint, erlaubte sie eine Reihe von Aufführungen bei erhöhten Preisen, brachte den Darstellern eine Extraentschädigung von 100 Dukaten[1]. Beck schreibt in seinem Tagebuch zuerst: »Die Zauberflöte gefiel, so sublim man sie gab, manchem Esel nicht«; nach der dritten Aufführung: »Jetzt kommen sie besser dahinter: widerlich ist das Geschrei von den paar Schulmeistern in Sarastros Gefolge«. In Lübeck wird sie in acht Tagen sechsmal gegeben, in

[1] Die Jagemann sang die Pamina.

Königsberg, in Berlin und anderen Städten Abend für Abend wiederholt. Aus Hamburg heißt es: »Die Virtuosen und Virtuosinnen in den Familien spielten schon lange zuvor die bezaubernden, hinreißend schönen Arien und Duette dieses Mozartschen Schwanengesanges«. Doch machte die Aufführung von der Bühne herab die erwartete und erhoffte Sensation erst, als neue Dekorationen angefertigt waren. Auch die italienischen Truppen in Deutschland machten sich die »Zauberflöte« als »*Flauto magico*« zu eigen. Zum Anfange des 19. Jahrhunderts wurde es gebräuchlich, zu besonders beliebt gewordenen Opern oder Singspielen einen zweiten Teil zu schreiben. Diese Ehre ist z. B. dem »Donauweibchen«, der »Teufelsmühle», der »Sonnenjungfrau«, dem »Wasserträger« widerfahren. Da hat die »Zauberflöte« gleich mehrere Fortsetzungen erhalten, auch bekanntlich eine von Goethe gedichtet; am meisten verbreitet haben sich darunter P. Winters »Pyramiden zu Babylon«. An die »Zauberflöte« schließt sich auch eine Mozartsche Komponistenschule an. Ihre Hauptvertreter sind Joseph Weigl[1], der mit seiner »Schweizerfamilie« Mozart hier und da verdrängte, und Franz Süßmayer[2]. Das ist derselbe Süßmayer, der Mozarts Requiem so schön vollendet hat. Es gibt heute noch vermeintliche Kritiker, die diese ganz fest verbürgte Mitarbeit Süßmayers glauben bezweifeln zu können. Die Opern dieses Komponisten, sein »Soliman II.« und sein »Spiegel von Arkadien« könnten sie belehren, daß er ein großes Talent war. Eine richtige Vorstellung von der Zeit und vom Wert der Klassiker bekommt niemand, der nicht die Umgebung Haydns, Mozarts, Beethovens mit kennen lernt. Die Dittersdorf, Wölffl, Eberl zeigen auf den Reichtum von Begabung und Schule, aus denen die großen Meister hervorwuchsen, und in diesem Kreis nimmt auch Süßmayer einen ehrenvollen Platz ein.

Soweit es sich bei der Gluckschen Reform um die Wiederherstellung des Chores in der italienischen Oper handelt, kann man auch in Italien von einer Gluckschen Schule sprechen. Cimarosa gehört in seinen »Horatiern und Curatiern«, in seiner »Artemisia« und in andern antiken Opern zu ihren Vertretern. Neben ihm Bertoni, Anfossi. Daß sie aber nicht das Publikum für sich hatte, beweisen Werke wie Giuseppe Sartis[3] »*Giulio Sabino*«, der im Jahre 1781 von Venedig aus jahrelang als Hauptoper auf allen italienischen Bühnen heimisch war. Er ist durchaus Solooper mit schöner und poetischer Musik für zärtliche Situationen, für Trauer- und Abschiedsszenen. So wie Sarti bleibt ein großer Teil der neueren

---

[1] A. de Eisner-Eisenhof: »Giuseppe Weigl« (Riv. mus. XI, 3 ff.).

[2] G. P. L. Sievers: »Mozart und Süßmayer«, Mainz 1829.

[3] C. Thrane: »Sarti in Kopenhagen« (Sbd. d. IMG. III, S. 528 ff.); P. Lindo: »Der Chevalier Sarti oder Musikalische Zustände Venedigs im 18. Jahrhundert«, Dresden 1858.

Talente, Nasolini, Zingarelli bei der alten Anlage. Die Choroper und die modifizierte Glucksche Form setzt sich erst durch mit den Werken Simon Mayrs[1]. Dieser Simon Mayr, ein Deutscher aus Mosdorf bei Regensburg, hat auf die Entwicklung der italienischen Oper und von da aus der Oper aller Länder einen Einfluß gewonnen, der weit über die Bedeutung seines Talentes hinausging. Er ist ein verständiger, kluger Musiker, der bei Gluck gelernt hat gut und ausdrucksvoll zu deklamieren. In Mozart taucht er tiefer hinab bis zu Plagiaten. Das Largo seiner Einleitung zur Oper »Adelasia« z. B. entnimmt er wörtlich der »Don-Juan«-Ouvertüre; als geborener Eklektiker trifft er aber auch bei Gelegenheit, wie bei Sterbeszenen, den weichen italienischen Ton vorzüglich. In der Form sind seine Opern noch heute interessant, besonders durch das Geschick, mit dem er die Kavatinen und die andern geschlossenen Sätze durch Rezitativ, durch plötzliche Handlung unterbricht. Für die Freunde der alten Oper hat er die Seccorezitative und den Kastratengesang, der sich durch Mayrs Opern noch bis an die vierziger Jahre in Italien behauptet. Aber mit einer unwiderstehlichen Gewalt packt er alle Parteien beim sinnlichen Element. So viel Neues hat kein zweiter den Italienern am Ausgang des 18. Jahrhunderts geboten. Alles, was in der deutschen Musik reif geworden ist, und was sich eben entwickeln will, das bringt Mayr den Italienern in seinen Opern in wohlberechneten, wirksamen Dosen: den Liedertafelchor, die neue selbständige Orchestermusik vor allem. Da kommen Sätze im kirchlichen Stil, dann wieder Episoden mit Konzert zwischen Trompeten und Horn, mit englischem Horn und andern noch nie gehörten Instrumenten. Da nehmen Mittelstimmen und Bässe des Akkompagnements die Aufmerksamkeit in Anspruch, er entwickelt äußerst kapriziös kleine eingängliche Gedanken mit frappanten Intervallen und Modulationen, unterbricht und kontrastiert fortwährend, zuweilen mit wirklich poetischem Sinn. Kurz, es ist eine Musik, die das Ohr mit modernen Effekten überschüttet, und damit erreicht Mayr, was weder Gluck noch Mozart gelungen ist, er macht die Italiener willig für einen neuen Stil. Von seiner »*Ginevra di Sozzia*« ab, die 1801 in Triest zuerst aufgeführt wird, ist er der erste Meister auf den italienischen Bühnen. Eine neue Oper von Mayr macht das ganze Land mobil. Auch in Deutschland wird er mit Spannung verfolgt, die Belege finden sich in Goethes Briefwechsel mit Zelter. Er findet bei uns auch Mitarbeiter in Peter Winter, dem Komponisten des »Unterbrochenen Opferfestes«, der »Calypso«, ebensowenig wie Mayr ein Genie, aber der Repräsentant einer Tüchtigkeit und eines Zunftdurchschnitts, von dem aus die Meister den Gipfel näher hatten.

[1] H. Kretzschmar: »Die musikgeschichtliche Bedeutung von S. Mayr«, Jahrbuch Peters 1904; L. Schiedermair: »S. Mayr, Beiträge z. Geschichte der Oper, I u. II«, Leipzig 1907 und 1910.

Und ein solcher Meister war Spontini, der Komponist der »Vestalin«. Leider ging aber die weitere Entwicklung der ernsten Oper nicht in der Richtung der »Vestalin« vor sich, sondern sie wurde von den Schülern Mayrs mit aller Wucht auf die Anwendung der neuen, äußerlichen musikalischen Mittel und Effekte hingeleitet. In den Werken des Lehrers waren die Blasinstrumente so eindrucksvoll hervorgetreten, die Schüler gründeten darauf ein System. Fast scheint es, als sollten die Posaunen die Träger des Orchesterklanges werden; es lärmt in diesen Opern der Mayrschen Schule mörderisch; Klarinetten, Fagotten kommen immer in Quartettweise, jede Oper führt neue Instrumente ein, zu dem Orchester, das die Sänger begleitet, wird ein zweites, am liebsten ein Militärmusikchor, oben auf die Bühne gestellt. Dem Trachten nach reichen, neuen Klängen weicht jede andere, höhere dramatische Absicht, und die besten Talente verderben daran. Ein solches von Natur höher angelegtes Talent ist Mercadante, der Führer der Mayrschen Schule, ein Musiker von vielseitiger Bildung, auch an Mozart und andern deutschen Meistern geschult, von seinen Landsleuten als der italienische Beethoven gefeiert. Seine Hauptwerke sind »*Elisa e Claudio*«, »*Il Bravo*«, »*Il giuramento*«. Die beiden letzteren gehören auch dichterisch zu einer neuen Richtung, die die Antike aufgibt und sich Ideen der Zeit zuwendet. Romantische Probleme sind es, die diese italienische Oper aufsucht, den Edelmut in den Klassen der Verworfenen; Menschen, die, um die Kränkung eines Vaters zu rächen, unter Mörder und Räuber gehen, sind die Helden. Die Größe der poetischen Verirrung merkte man nicht, weil Dichter vom Geiste Victor Hugos der Geschmacklosigkeit ein Quantum Tiefsinn hinzufügten, das die Verwandtschaft dieser Dramen mit Spieß und Cramer verdeckte. Die Richtung hat sich bei den Italienern lange genug gehalten, noch Verdis »Troubadour« gehört ihr an, bei uns Deutschen eine Anzahl Marschnerscher und Lindpaintnerscher Opern, von französischen Werken »Robert der Teufel«. Die Musiker schwelgten in diesem Taumel von Empfindsamkeit und Roheit, er lockte durch Kontraste, setzte scheinbar das Talent im ganzen Umfang in Bewegung, die feinsten und die stärksten Kräfte. Die Mehrzahl der italienischen Komponisten trat auf die Seite Mercadantes; Generali, Pacini, Vaccai; auch Rossini mit vielen seiner früheren Opern. Der Stil der Mayrschen Schule drang über die Oper hinaus, in der Sinfonie ward Berlioz ein Opfer. Er bemächtigte sich vor allem auch der französischen Oper. Spontini geriet mit seinem »Ferdinand Cortez«, mit seiner »Olympia« unter den Einfluß dieser neuitalienischen Lärmoper. Glucks Geist war aus dem Musikdrama, aus der Choroper, die er wieder in ihre Rechte eingesetzt, vollständig gewichen. Die Ausläufer seiner Schule waren bei der Karikatur angelangt. In diesem Augenblick wird Deutschland entscheidend. Zum ersten Male hält es eine unselige Entwicklung auf durch Karl Maria von Weber.



Die moderne Oper bis zu Wagner

Mit der Mayrschen Schule sind wir am Ende der Renaissanceoper angelangt. Die Glucksche Reform hatte einen letzten, kurzen Aufschwung gebracht. Jetzt stirbt die Griechen- und Römeroper rasch ab. Nur noch einige Nachzügler, in Deutschland z. B. eine »Dido« von Bernhard Klein, eine zweite von Reissiger; dann ein letzter Versuch der Wiederbelebung in Mendelssohns »Antigone« und »Ödipus«, vorher noch ein halber Erfolg in Spontinis »Olympia«. Diese »Olympia« ist ein Meisterwerk im dramatischen Aufbau der Szenen nach französischem Muster, im Ineinanderschieben und Kontrastieren, auch neue Töne hat sie für den Ausdruck der schauernden Seele z. B. Aber der Geist der Oper ist brüchig, die Effektsucht der Mayrschen Schule hat ihn berührt, wo sie nicht mit Massenwirkungen arbeitet, läßt diese »Olympia« kalt; ihre Arien sind trivial, matt, die Erfindung klebt mit Marschrhythmen, verminderten Septakkorden an der Schablone; an die Stelle der Inspiration ist die Manier getreten. So war denn die Renaissance im Musikdrama, also an der Stelle, von der sie am stärksten das moderne Leben beherrschen und veredeln sollte, tot, von der Bühne verwiesen, an den Anfang vom Ende angekommen. Nur mühsam brennt heute noch das letzte Flämmchen in den Gelehrtenschulen, und nur das hier genährte antiquarische Interesse und antiquarische Spekulation haben in unserer Zeit ab und zu noch Musiker dazu verleitet, antikes Leben in Konzertoratorien wieder zu galvanisieren.

Indes dachte bei dem Absterben der Renaissance niemand daran das Musikdrama zu beseitigen. Frisch erfunden hätte es das 19. Jahrhundert nicht; aber es war ihm unentbehrlich und darum längst einem ganz veränderten Geistesleben angepaßt worden. Doch war die Erbschaftsregulierung nicht so einfach. Zwei Hauptrichtungen kamen für die Nachfolge in Frage: die historische und die romantische Oper. Beide waren illegitimen Ursprungs, waren Kinder der alten *opera buffa*.

Die ersten Ansätze zur historischen Oper finden sich schon in der venezianischen Schule, auch mitten unter den antiken Dichtungen der Zeno und Metastasio, in »Wenceslav«, in »Arminio« und anderen Bastards vor, die der Geschichte, ja sogar der neueren, angehören. Doch sind das Ausnahmen. Das Interesse für die Begebenheiten aus der Nähe wächst erst von dem Augenblick ab, wo die Neapolitaner für ihre Musikpossen sich Figuren aus dem Orient holen. Da entsteht auch in dem seriösen Musikdrama eine Gruppe von Türkenopern; Hasses »Soliman«, Händels »Bajazet« sind Hauptstücke daraus. Viel üppiger gedeiht diese Türkenoper, diese Oper des Orients, in der *opera buffa* und in der *opéra comique* der Franzosen, durch Kadis, Kalifen, Muftis und Chinesen von den Werken Grétrys ab bis zu Boieldieu reich vertreten. Hier verquickt sie sich sehr schnell mit den romantischen Neigungen der Zeit und wird von ihnen bald ganz überwuchert. Am Ende des 18. Jahrhunderts pflegt nur die *opera buffa* der Italiener noch bürgerliche Dichtung und Posse, die *opéra comique* der Franzosen, das Singspiel der Deutschen, tritt immer ausschließlicher in den Dienst der Zauberpoesie. Das hat einen starken musikalischen Grund mit, die Erfindung des Melodrams.[1] Wir verstehen unter Melodram eine Verbindung von Instrumentalmusik und gesprochenem Wort. Bei dieser Verbindung hat aber die Musik den Hauptteil, sie malt, was in der Seele der Handelnden und was auf der äußeren Szene vorgeht, in der Regel aber nicht mit langen, ausgeführten Sätzen, sondern mit kurzen, schlagenden Glossen. Diese Kunst der anschaulichen, eindringlichen Geberdensprache hatte die Instrumentalmusik in der italienischen Oper, in den begleiteten Rezitativen erworben. So ist das Melodram eine Weiterbildung des *recitativo accompagnato*, eine Anwendung seines Prinzips im Großen. Rousseau, der es erfunden hat, dachte sich das Melodram als einen Ersatz des *recitativo accompagnato*, eines ganz spezifischen Stückes italienischer Kunst, für die Franzosen. »Überhaupt — sagt er[2] — da die französische Sprache, da sie aller Akzente bar ist, sich durchaus nicht für die Musik und vornehmlich nicht für das Rezitativ eignet, so ersann ich eine Gattung von Drama, in dem der Text und die Musik, anstatt zusammenzugehen, sich nacheinander vernehmen lassen und worin die gesprochene Phrase durch die musikalische Phrase auf eine gewisse Art angezeigt und vorbereitet wird.« Rousseaus »Pygmalion« ist das erste Werk der Klasse, nach Jansen war es schon im Jahre 1762 fertig. Rousseau hat aber nur den Text veröffentlicht mit Angaben darüber, was die Musik an den einzelnen Stellen auszudrücken habe und wie lange sie dauern soll. Ob er es selbst auch, ganz oder teilweise, kom-

---

[1] Ed. Istel: »Studien zur Geschichte des Melodramas«, Leipzig 1901.
[2] 6. Band der Gesamtwerke S. 226.

poniert hat, ist streitig. Aber verschiedene andere Komponisten haben zu diesem »Pygmalion« und nach Rousseaus Vorschriften eine Musik geschrieben, 1772 Franz Asplmayr in Wien. Die bedeutendste Komposition ist die von Georg Benda, ausgezeichnet durch den ganz modernen Ton ihrer Ouvertüre. Dem »Pygmalion« ließ Benda eine »Ariadne auf Naxos«, eine »Medea« folgen. Neefe kam mit einer »Sofonisbe«, Gotthilf von Baumgarten mit einer »Andromeda«, auch Scheibe mit einer »Ariadne«. Schnell war das Melodram beliebt. Große Schauspieler, wie Iffland, gefielen sich darin um so mehr, als sie die Szene allein beherrschten, denn in der Regel waren diese Stücke nur Monodramen, höchstens eine zweite Person kam dazu, wie im »Pygmalion«. Mit solchen Monodramen und Duodramen ließ sich schön reisen. Unter andern waren der Schauspieler Brandes und noch die bekannte Händel-Schütz viel bewunderte Spezialisten des Melodrams. Wieland, Herder, Goethe — in seiner späteren Zeit — waren Anhänger der Gattung, nur Schiller sah in ihr etwas Fratzenhaftes. Von Musikern war ihm Mozart zugetan; er hat es bekanntlich auch in der Musik zum »König Thamos« im Bendaschen Stil angewendet. Bis gegen 1820 hielt es sich in Deutschland. Eine größere Bedeutung wie als selbständige Kunst hat das Melodrama durch die Verbindung mit der Oper erhalten. Der erste, der diese Verbindung versucht hat, ist Neefe in der »Adelheid von Veltheim« 1781. Diese »Adelheid« ist ein Türkenstück, auf einer ganz ähnlichen Fabel aufgebaut wie Mozarts »Entführung«. Am Anfang des zweiten Aktes, in der Szene, wo Karl, der Geliebte, als Türke verkleidet eintritt, um Adelheid zur Flucht abzuholen, da setzt Neefe mit dem Melodram ein, und von da ab hat das Melodram im Singspiel der Deutschen und in der französischen *opéra comique* jahrzehntelang seinen festen Platz. Überall, wo es unheimlich und schauerlich wird, wo Geistermacht zu spüren ist, dunkle Ahnungen mächtig walten, wo es sich entscheidet, ob Leben oder Tod, an den Wendepunkten zwischen Gut und Bösem — da setzt das Melodram ein. Es gibt auch freundliche Melodramen, bei Traumerscheinungen; bei Cherubini kommt einmal eins in einer Szene vor, wo Äpfel an Kinder verteilt werden; aber das sind Ausnahmen. Das Melodram ist die Musik für die Momente des Schauderns und Entsetzens, es wurde eine poetische Macht für die Oper am Ausgang des 18. Jahrhunderts, ähnlich, aber stärker, wie es für die Venezianer des 17. Jahrhunderts die Geister- und Schattenszenen mit den langen, mystischen Violinenklängen gewesen waren. Es behauptete sich nicht bloß, es wuchs vielmehr an Bedeutung, als sich die komische Oper der Franzosen mit der Revolutionszeit einer realeren Richtung zuwendete.

Wie der Name Favart beweist, hatte die *opéra comique* zu den politischen und gesellschaftlichen Zuständen Frankreichs von jeher engere Fühlung genommen, und in diesem Verhältnis lag ein Teil

der Kraft, die sie über die Gemüter gewann. Sie hielt mit der nachfolgenden Bewegung nicht bloß Schritt, sie spiegelt ihre einzelnen Wendungen wieder, sie wirft zuweilen den Zündstoff in die Parteien. So gewann z. B. Grétrys »Richard Löwenherz« eine über Musik und Kunst weit hinausgehende Bedeutung. An dieser Oper belebten sich zum letzten Male die Hoffnungen der Königstreuen.

Vom Jahre 1793 ab — kann man sagen — bestimmt der Gang der politischen Dinge vollständig den Charakter der alten französischen *opéra comique.* Das sind ernste, düstere Dramen in der Dichtung, die Musik wird mehr und mehr auf den tiefen, schweren Ton Glucks gestimmt. Den Übergang von der leichten, anmutigen, sinnigen Beweglichkeit der Duni und Philidor bildet Méhul mit »Euphrosine«, mit »*Phrosine et Mélidore*«, mit »*Helene*«, den vollendeten Umschwung bezeichnet Lesueur mit seiner »*Caverne*«. Diese »*Caverne*«, deren Handlung mit Schillers »Räubern« große Ähnlichkeit aufweist, ist vielleicht dasjenige Kunstwerk, das uns den tiefsten Blick auf Geist und Herz der Schreckenszeit gestattet. Es gibt keine zweite Oper mit solcher dumpfängstlichen Stimmung, solcher fieberhaften Erregung und solcher wilden Energie. Da äußert sich alles originell und groß, viel zu ungewöhnlich und neu in Formen und Mitteln. Das mag der Grund sein, warum Lesueur weder in seiner Zeit noch in der Geschichte die Anerkennung gefunden hat, die er wegen dieses Werkes und wegen seiner »Barden« verdient. In Deutschland ist die »*Caverne*« als »Die Höhle bei Kairo« und als »Die Räuberhöhle« in Wien, Berlin und in kleineren Orten noch um 1812 aufgeführt worden. Da verstand man ihren Zusammenhang mit der Revolutionszeit nicht mehr, fand sie tumultuarisch. Aber auch in Frankreich war die Wirkung nicht nachhaltig. Einmal nicht, weil Lesueur selbst mit seinem »*Paul et Virginie*« die Richtung wieder verließ, zum andern, weil sich menschenfreundlichere Vertreter fanden. Ihre Spitzen sind Nicolas D'Alayrac und Luigi Cherubini.

Der Name D'Alayrac ist der heutigen Zeit fremd geworden, am Anfang des 19. Jahrhunderts war er viel bekannter als der Mozarts. Auch in Deutschland waren seine Werke überall eingebürgert und einzelne von ihnen so beliebt wie dreißig Jahre vorher die Hillerschen Singspiele. Jedermann kannte seine »*Les deux Savoyards*«, seinen »Giulistan«. Seine Hauptwerke sind aber »*Lehemann ou la tour de Neustadt*« und sein »*Raoul de Crequi*«. Das sind Opern, die zur Schreckenszeit gehören, Dramen über das Problem menschliche Grausamkeit und Gotteshilfe. Zum Tod verurteilte Gefangene werden gerettet. Was D'Alayrac von Lesueur unterscheidet, das ist, daß er außer düsteren Farben doch auch helle einzufügen weiß, daß er die Zuhörer nicht ganz und gar aus ihrem gewöhnlichen Dasein heraus, nicht bloß in ein Leben voller Schrecken und Entsetzen wirft. Den Bildern der Greuel, der Todesangst, der Nieder-

tracht und List stehen in seinen Opern Szenen der bürgerlichen Ruhe, des Familienglücks, der Freundschaft und Aufopferung, des Heldensinns gegenüber; sie sind frei von der persönlichen Einseitigkeit Lesueurs. Die Musik ist geistreich mit einfachen Mitteln, namentlich im Unheimlichen spannend, lebendig, poetisch und vor allem national. D'Alayrac ist neben Boieldieu der vorzüglichste Vertreter der Romanze in der französischen Oper.

Die Opern Cherubinis, die ins Gebiet der Revolutions- und Schreckensoper gehören, sind: »*Elisa ou le voyage aux glaciers du Mont Bernard*«, »*Les deux journées*« (»Der Wasserträger«) und »*Faniska*«. Auch die »*Elisa*« ist ein Rettungsstück. Die Gefahr droht aber diesmal nicht von Menschen und politischen Gewalthabern, sondern von der wilden Natur. Die Oper spielt im und am Hospiz des großen St. Bernhard. Gesänge der Brüder, die den schönen Tag begrüßen, eröffnen sie und klingen später in dem Augenblick wieder, wo Elisa und Laura im wilden Gebirge verirrt, den Tod erwarten. Eigen: Cherubini auf einem Gebiet kennen zu lernen, wo er die musikalischen Inspirationen aus der Erhabenheit, der Reinheit und Naivität der Alpennatur holt.

Die »*Faniska*« ist unter Cherubinis Beiträgen zur Schreckensoper der bedeutendste, seine originellste, gewaltigste Leistung. Von hier aus hat er am stärksten auf Beethoven und auf Weber eingewirkt, die Gestalten der Leonore und des Lysiart ihnen vorgebildet. Leider ist der Text auch dieser Oper sehr schwach. Zamowsky gehört unter die Bösewichter mit schönen Seelen, die im »*Bravo*« und im »*Giuramento*« Mercadantes, im »Vampyr« Marschners und in andern Bravourstücken unserer romantischen Oper die Helden vertreten. »*Faniska*« ist zugleich das Endstück der Gattung. Zwei Jahrzehnte lang beherrscht sie die französische Oper dermaßen, daß daneben nur einzelne Produkte der Empfindsamkeit und Rührung, die im Seelenleben der Zeit ja motiviert waren, zum Vorschein kommen, ohne sich zu behaupten. In diese Klasse gehört ein »*Roméo et Juliette*« von dem Pianisten Steibelt — eine böse Verwässerung Shakespeares mit einer sehr gewöhnlichen, gefallsüchtigen Musik, die aber deshalb Beachtung verdient, weil sie zeigt, daß Gluck mit der Verdrängung des *recitativo secco* auf den Sinn für Deklamation verwüstend gewirkt hat. Diese entsetzliche Stilvermischung zwischen Dialog und geschlossener Form, die Schumanns Oper und seinen Oratorien zum Verderb geworden ist, die die Operetten von Johann Strauß so gefährlich und unerträglich macht — sie beginnt mit Steibelt. Er ist einer der ersten, der seine Geschmacklosigkeit und seine Unfähigkeit, Erzählung und Rede sinngemäß zu scheiden, hinter Melodien verbirgt.

Die Schreckensoper hat über Frankreich hinaus gewirkt. Die Mayrsche Schule in Italien lehnt an sie mit den Texten, auch mit einem Teil der musikalischen Effekte an. In Deutschland hat sie

ein Meisterwerk hervorgerufen: Beethovens »Fidelio«, und durch diesen »Fidelio« lebt sie allein noch in der Gegenwart. Nur wenige von den Bewunderern dieses Werkes wissen etwas von der Gattung, zu dem es gehört. Im besonderen musikalischen Stil steht es den Werken Cherubinis am nächsten. Es gehört mit zu Beethovens Wesen, daß ein Text wie der des »Fidelio« ihn anzog. Auch für Goethe waren »Fidelio« und »Wasserträger« das Ideal der Operndichtung. Beethoven aber, so viel er auch suchte und wieder plante, hat nur den einen »Fidelio« komponiert. Grillparzers »Melusine« und was ihm sonst noch von romantischen Texten unterbreitet wurde, nichts fesselt dauernd und ernstlich den großen Rationalisten. Beethovens Stellung zur Oper, seine Bemerkungen über »Figaro« und andere Opern seiner Zeit kennen zu lernen, ist wichtig für die volle Kenntnis seiner geistigen Persönlichkeit; über seine Stellung in der Oper muß man unterrichtet sein, um das Schicksal des »Fidelio« zu verstehen. Scheinbar hat auch hier wieder die Mitwelt ein Unrecht begangen. »Fidelio« ist bekanntlich im Jahre 1805 zuerst in Wien aufgeführt worden; aber erst später verbreitet er sich: Kassel 1814, Berlin 1815, Hamburg 1816, Königsberg 1819, München 1821, Dresden 1823, Hannover 1824, Mannheim 1827, Darmstadt 1830, Würzburg 1831, Koburg 1832, Nürnberg 1832, Lübeck 1835. Noch mehr verwundert es uns zu hören, daß er meistens nicht eben gefällt und sich nicht im Repertoire hält. Doch erklärt sich das alles einfach. Beethoven zog nach der ersten Wiener Aufführung den »Fidelio« zurück und arbeitete ihn um. In der neuen Gestalt erschien er aber erst 1814 wieder und nun allerdings als Fremdling, als Vertreter einer Richtung, die von der Zeit nicht mehr verstanden wurde. Auch D'Alayracs und Cherubinis Opern lebten jetzt für die Bühne nicht mehr, die ganze Gattung der Revolutions- und Schreckensoper war bereits wieder vergessen. Sie war nur eine Episode in der Entwicklung der romantischen Oper, aber ein durch Ernst, Kraft und Natürlichkeit bedeutender Abschnitt, das wichtigste und gehaltvollste Stück, das die Franzosen zur Geschichte der Oper beigetragen haben.

Um die Zeit des Wiener Kongresses, dieselbe Zeit also, wo Beethoven seinen »Fidelio« in umgeänderter Gestalt vorlegte, tritt in der Oper aller Länder eine Wendung ein, die der romantischen, die überhaupt jeder ernsteren Richtung ungünstig ist. »Die Völker waren nach den Erschütterungen der Revolutionszeit und der Napoleonischen Kriege müde geworden. Niedergedrückt von den Greueln, die man erlebt, vertraut geworden mit allem Elend, suchte man nun Erheiterung in den gröblichst erfrischenden Kunstlüsten. Das Theater ward zum Guckkasten, in dem man gemächlich eine Szenenreihe vor sich abspielen ließ, zufrieden durch Späße oder Melodien gekitzelt, oder durch Gewaltstreiche jeglicher Art geblendet. Nur das Frappante tat noch Wirkung.« Das sind Worte

K. M. v. Webers. Die nächsten Jahre nach der Schlacht von Waterloo sind in Italiens ernster Oper die Glanzzeit der Mayrschen Schule, in Deutschland hat sie in Peter Winter mit seinem »Unterbrochenen Opferfest« einen talentvollen Parteigänger, neben dem sich nur noch die bürgerliche Idyllenoper in Weigls »Schweizerfamilie« behauptet. In Frankreich hört jahrelang die große Oper vollständig auf oder sie fristet sich durch Wiederholung alter Werke weiter. Eine Folge der Unbestimmtheit des Weges ist der Mangel an Talenten!

Dagegen erlebt in dieser Zeit die komische Oper in allen Ländern wieder einen Aufschwung, der die Erfolge des 18. Jahrhunderts noch übersteigt. Der gefeiertste Komponist auf italienischen und deutschen Bühnen wird Joachim Rossini.[1] Es genügt durchaus nicht, diese Tatsache ironisch zu behandeln und auf Rechnung einer verlodderten Zeit zu setzen, wie es z. B. W. Riehl (im 2. Bande seiner »Musikalischen Charakterköpfe«) tut. Rossini war mehr als ein Spekulant auf schlechte Instinkte, ein Künstler von einem Bildungsdrang, der bis zu Beethoven ging, wie seine Oper »Elisabeth« beweist. Das ist für einen Italiener vom Jahre 1815 nicht gewöhnlich. Ja, er hat sich in seinen alten Tagen, als er von der Öffentlichkeit längst zurückgetreten war, noch mit Bach beschäftigt und sein Beitritt zu der Bachgesellschaft hätte manchen unserer deutschen hochgestellten Musiker, die für eine Gesamtausgabe der Werke Bachs kein Verständnis hatten, beschämen können. Aber Rossini war vor allem ein Komponist, der für die komische Oper eine elementare Begabung mitbrachte. Der Witz und die Lebendigkeit der alten *opera buffa* ist bei Rossini durch einen Zug des Spottes und der komischen Übertreibung gesteigert, der den Boden vorbereitet hat, auf dem Heinrich Heines Erfolge wuchsen. Sein Humor und seine gute Laune unterscheiden sich von der der Piccinni und Paisiello durch die Vorliebe für possenhafte Elemente, durch einen Zusatz von modernen Pessimismus. Er schildert mit derselben Virtuosität wie seine Vorgänger, aber es wird ihm schwer, sich ehrlich wie sie mitzufreuen. Sagen einmal die Sänger ein paar ruhige Worte, so fährt gleich das Orchester mit einem tollen Gelächter darein. Gemüt und Herz sind bei ihm schwach entwickelt, er besitzt Gaben für den Ausdruck dunkler Leidenschaften, sogar fürs Tragische, und wer sich davon an einem Stücke überzeugen will, mag den dritten Akt des »Othello« aufschlagen. Aber er ist arm im Innigen und kann nicht fröhlich sein, ohne einige Bocksprünge zu machen. Seine Kunst gleicht einem Staat, in dem der Mittelstand fehlt und wo der Plebejer mit Übergriffen droht! Das zeigt noch die »Tell«-Ouvertüre. Da setzt ein sinniger, ein großer Poet ein; Dieser Kuhreigen, der Sturm, wie schön das alles, wie neu in den Klängen der vier Cellos! Nun aber, wo wir einen

---

[1] Alfred Tectoni: »G. Rossini«, Bologna 1909.

Schluß erwarten, eine Jubelhymne im Stil der Beethovenschen »Egmont«-Ouvertüre — da kommt diese impertinente Gaminmusik. Das ist das Bild von Rossinis Künstlerperson! Ein Talent, das viel Frische und Freude, aber auch sehr viel Verwirrung gebracht hat!

Riehl setzt Rossini unter die Romantiker. Darauf hat er nur mit einigen Werken, wie »*Donna del lago*«, wie »Mathilde di Sabran« Anspruch. Man könnte ihn auf Grund seiner »Armide«, seiner »Semiramis«, seines »Moses« ebensogut für die Glucksche Schule beanspruchen. Fétis und nach Fétis Gumprecht schreiben ihm eine Menge Verdienste um die Weiterentwicklung der Form in der Oper zu. Er soll das Seccorezitativ beseitigt, eine beweglichere und reichere Harmonie eingeführt haben. Das sind aber Neuerungen, die entweder auf Gluck oder auf die Mayrsche Schule zurückgehen. An Mayr knüpft seine Entwicklung tatsächlich an. Durch Rossini lernten die Deutschen zuerst das Piccolo und die große Trommel, die Banda der Mercadante und Pacini, den Pomp, das Gift und die Gemeinheit des neuitalienischen Orchesters kennen. Die grobsinnlichen und raffinierten Effekte, die der Gegenwart an Meyerbeers Instrumentierung geläufig sind, finden sich lange vorher beim Rossini des »Tancred« und des »Grafen Ory«. Von der Mayrschen Schule nahm Rossini auch die frommen und feierlichen *a cappella*-Sätze, er nahm von hier vor allem das Prinzip, den Stil auf sinnliche Effekte zu stellen, er kopierte von Mayr das Konzert in der Oper, er brachte es aber in der Form des Vokalkonzerts. Was für Mayr und seine Schüler der Bläserklang, das ist für Rossini die virtuose Gesangtechnik. Das ganz unsinnige Koloraturfieber, das die Unwissenheit unter die Kennzeichen der italienischen Schule, der alten insbesondere, rechnet, ist eine Erfindung Rossinis. Die schönsten unter seinen älteren Opern, wie »Die Italienerin in Algier« oder »Der Türke in Italien«, sind noch ziemlich frei davon; aber von der »*Cenerentola*« ab bringen die Werke Rossinis eine förmliche Kanarienzucht auf die Bühne. Ohne alle Rücksicht auf Charakter, von Situation und Text schwirren, trillern, fliegen und laufen in diesen Melodien die Töne. Spaß, Staunen, Ohrvergnügen sind die Ziele dieses Vokalstils, Form und Geist des Wortes werden mißhandelt. Rossini wird zum gefährlichen Verderber des musikalischen Geschmacks, eine wahre Verheerung des dramatischen Sinnes in der Oper ist die geschichtliche Hauptspur seines Wirkens. Nach Rossinis Beispiel wird der Ausdruck bedeutender Situationen und Empfindungen für die Bühnenmusik Nebensache, der Leierkastenmann die entscheidende Instanz. Bis heute ist der Schaden, den Rossini bei Komponisten und beim Publikum angerichtet, noch nicht wieder ausgeglichen.

Die Hauptzeit der Rossinischen Herrschaft ist das Jahrzehnt von 1815 bis 1825. In Italien und in Deutschland ist da niemand, der ihm die Wage irgendwie halten könnte, und alle Komponisten

der beiden Länder zusammen bringen es nicht auf die Hälfte der Aufführungen, die auf Rossinis Werke fallen. Aber diese Rossinische Zeit ist trotzdem der letzte Akt, das Ende oder das Nachspiel der italienischen Vorherrschaft im Musikdrama. 1826 löst München seine italienische Oper auf, 1828 Wien, 1832 verlassen die Italiener auch ihren letzten Posten, Dresden. Schon 1818 schreibt Weber von da an Lichtenstein: »Unsere italienische Oper siecht an Altersschwäche.« Kassel war schon 1785, Berlin 1806 verloren worden. Wenn bei uns der Götzendienst um die Werke Rossinis schneller aufhörte, als das zu erwarten war, so gebührt das Verdienst unserm Karl Maria von Weber.[1] Mit Webers »Freischütz« wird nicht bloß Rossini, es wird die komische Oper auch in ihren französischen Vertretern, Isouard, Boieldieu, bei uns zurückgedrängt. Die romantische Richtung in der Oper,[2] die durch die Schreckensoper auf einen Nebenpfad abgeschwenkt war, lenkt wieder in den Hauptweg ein und strebt nach dem frei gewordenen Platz der ehemaligen Renaissancoper, sie macht Anstalt die Führung im Musikdrama höheren Stils zu übernehmen. Mit dem »Freischütz« tut Deutschland den entscheidenden Schritt in der Geschichte der Oper; es beginnt eine Bewegung, die mit Richard Wagner und mit der Vorherrschaft deutschen Geistes im internationalen Musikdrama endet.

Der Erfolg des »Freischütz« ist einer der größten, den die gesamte Theatergeschichte kennt. Keine vorhergehende Oper, auch kein Schillersches Stück hat sich so schnell und so weit durch Deutschland verbreitet, wie Webers »Freischütz«. In Berlin am 18. Juni 1821 zum ersten Male aufgeführt, war er nach drei Jahren an keinem, auch nicht dem kleinsten der Orte mehr unbekannt, wo man sich überhaupt ans Singspiel traute. Er wirkte als Erlösung auf die große Zahl unserer besten Geister, die an Deutschlands Zukunft glaubten, er war ein Erfrischungstrunk für alle politische Romantik, gleichviel in welcher Form, für die feurige Jugend, die in der Burschenschaft sich auf Kämpfen und Leiden vorbereitete ebensowohl wie für die Männer, die in Werken von Kunst und Wissenschaft die deutsche Vergangenheit wiederbelebten, um die Gegenwart zu ermutigen und zu kräftigen. Deutsches Wald- und Jägerleben, fröhliches Volk an der Dorfschenke, Preisschießen, Tanz unten der Linde, Fiedel- und Klarinettenklang, die Abendglocken — als Mittelpunkt dieser traulichen Heimatsbilder eine jener Sagen, in denen der alte Kampf zwischen Kirche und Heidentum volkstümlich-dramatisch gefaßt ist. Der Kugelsegen, die Ahnungen, die Geistererscheinungen, die verwunschene Schlucht,

---

[1] Max Maria von Weber: »Karl Maria von Weber«, 3 Bde., Berlin 1864—66 (1. Auflage).

[2] M. Ehrenstein: »Die Operndichtung der deutschen Romantik«, Breslau 1918.

der grausige Spuk um Mitternacht, die Jungfrau im frommen Gebet, der ehrwürdige Eremit, der Fürst, vor dessen Gerechtigkeit sich alles beugt — da haben wir das äußere und innere Deutschland der Weberschen Zeit in einem vollständigen, ganz lebensgetreuen Abriß! Das traf alles auf offene Herzen, aber wie drang es durch die Webersche Musik tief ein! Auch der »Freischütz« ist musikalisch nichts als ein Singspiel, aber er bietet in dessen bescheidenen Formen mehr, als das vorher jemals ein deutscher Tonsetzer getan hat. Nach der romantischen Seite insbesondere ist er eine Leistung, der die ganze vorhergegangene Oper, auch in den reichsten französischen Werken, nichts an die Seite zu setzen hat. Weber war ein geborenes Theatergenie. Das sieht man schon daraus, daß seine dramatischen Arbeiten immer hoch über seinen gleichaltrigen Instrumentalkompositionen stehen; er hatte seine Musik hauptsächlich beim Theater gelernt. Als er sein erstes Singspiel, den »Peter Schmoll« schrieb, da war er, nach dem Autograph, noch unbeholfen im Notenschreiben und ahmte hauptsächlich Franzosen und Italiener nach. Das zeigt noch seine »Silvana«; selbst im »Freischütz« kann man die Spuren von Rossinis Einfluß in Menge feststellen. Aber schon als halbes Kind ist er musikalisch eigen. Wie merkwürdig diese Behandlung der Fagotte in »Peter Schmoll«! In der »Silvana« dann die düster glühenden Baßmelodien, die den Adelhardt begleiten, die originelle Idee, dem stummen Mädchen in einem obligaten Cello die Sprache zu geben! Eigen ist er, aber arm an eigentlich deutschen Elementen, unser Lied tritt ganz zurück hinter der französischen Romanze. Zum Nationalkomponisten haben ihn erst die großen Zeiten, die Befreiungskriege, gemacht. Durch seine Chöre zu Körners »Leier und Schwert« ward er der musikalische Liebling aller Patrioten; die Entschiedenheit, mit der er in Dresden seine Rechte gegen die Italiener wahrte, steigerte noch die Hoffnungen, die auf ihn als Vertreter deutscher Kunst gesetzt waren. Aber niemand hatte das erwartet, was er nun im »Freischütz« wirklich brachte. Schon die Ouvertüre zeigte den Komponisten als eine Originalkraft ersten Ranges. Gleich die Waldmusik der Hörner in den ersten Zeilen war etwas Neues; neu war in ihrem verwirrenden, aufregenden Eindruck die Teufels- und Schauermusik des *Allegros*. Wie merkwürdig klang da das Gebet der Klarinette hinein, ein Hilferuf und ein Bannspruch zugleich, wie einfach und doch dämonisch diese verminderten Septakkorde mit den nachklopfenden Bässen — was für ein lebendiges und mächtiges Kolorit in den Instrumenten! Alle Einzelheiten so packend und naturgewaltig, das Ganze ungewohnt, scheinbar ungeordnet in der Form, ein Potpourri — und doch ein vollendetes Bild des Dramas. Kein Wunder, daß so viele die Programmouvertüre erst von Weber ab datieren! Und so in der Oper weiter. Die Realistik dieses Viktoriachors, diese Imitationen mit dem naturgetreuen Durcheinander, dieses

Gelächter, das das flott bewegliche, in Natürlichkeit sich drehende Lied Kilians beschließt, die Klarheit der Charaktere in dem ersten Terzett — ein Treffer nach dem andern! Selbst wo die Musik zum Anfang anlehnt, nimmt sie bald eine ungewohnte Wendung. So ist es mit Maxens »Durch die Wälder, durch die Auen«. Diese Szene spricht erst in Méhuls, in Rossinis Zunge; aber vom Erscheinen Samiels ab wird sie dramatisch meisterlich; die Verzweiflung hat vorher kein deutscher Komponist so heftig und mit solchem dämonischen Farbenspiel wiedergegeben. Nun tritt Kaspar auf: »Hier im ird'schen Jammertal«. Was hat da Weber für eine Flut von Wildheit in die paar Zeilen gefaßt. Und nun Agathens »Wie nahte mir der Schlummer« — das Musterstück einer modernen, frei entwickelten Szene, die Form der natürliche Erguß der Seelenbewegung! Das Eigentümlichste kommt aber noch in der Wolfsschluchtsszene. Schon die Idee eines Duettes, in dem der eine singt, der andere spricht! Samiel konnte aber gar nicht greller herausgehoben werden als durch diesen Sprechton. Wie geistreich ist diese Szene mit den früheren Vorgängen verbunden durch das Samielmotiv mit den nachschlagenden Bässen, durch die Zeilen des Trinkliedes, durch die Reminiszenz aus dem Lachchor. Dann das Melodram beim Kugelguß — die verminderten Dreiklänge fürs wilde Heer darin, die impertinenten Flötenpfiffe und alle die Blitze einer musikalischen Originalphantasie! Wie weit bleiben gegen diesen Reichtum die Seestürme und Donnerwetter der Franzosen zurück — das war ein gewaltiger Schritt in die romantische Tiefe der Musik hinein. — Manches im »Freischütz« ist gemacht, besonders im Humor und in der Munterkeit des Ännchens. Es gefiel aber den ersten Hörern, weil es an beliebte Muster erinnerte, und teilweise hat Weber alte Traditionen des Singspiels höchst glücklich erneuert, z. B. im Chor der »Brautjungfern«.

Der Kunstwert des »Freischütz« ist unabhängig von seinem nationalen Element. So haben ihn denn die Franzosen schon im Jahre 1822 sich zu eigen gemacht, er kam da auf dem Odéon-Theater als »*Robin de Bois*« in einer Einrichtung von Castil-Blaze zur Aufführung. Berlioz hat uns darüber mancherlei erzählt, was auf die Aufführung Licht wirft. »Bei der sechsten oder siebenten Vorstellung — berichtet B. — saß ein rotköpfiger Einfaltspinsel neben uns im Parterre, der sich einfallen ließ, die ‚Arie' der Agathe im zweiten Akt auszupfeifen. Er behauptete, das sei ‚verrückte Musik' und überhaupt sei an der ganzen Oper nichts mit Ausnahme vom Walzer und Jägerchor. Daß dieser Kenner zur Tür hinausfliegen mußte, versteht sich von selbst.« Im Jahre 1841 kam dann der »Freischütz« als »*Le Freyschütz*« auf die Große Oper mit Rezitativen von Berlioz und eingelegten Tänzen. Über diese Aufführung hat R. Wagner belustigt und empört zwei Aufsätze geschrieben, die im ersten Band der »Gesammelten Schriften« aufgenommen sind.

Die Italiener haben den »Freischütz« zwar nirgends aufgeführt, aber er ist doch ins Italienische übersetzt worden; in einer Ausgabe von Schlesinger (in Berlin) heißt er »*Il Franco Arciero*«, in einer zweiten bei Ricordi (in Mailand) »*Il Bersagliere*«. Der »Freischütz« brauchte keine nationalen Stützen, aber daß er in eine Zeit hochgehender nationaler Bewegung, in die heiße Jugend unserer politischen Romantik fiel, hat auf sein Schicksal und auf seine Wirkungen doch bedeutenden Einfluß gehabt. Der Sturm vaterländischen Stolzes, den er entfesselte, richtete sich nicht bloß gegen Rossini und die schlechten Früchte ausländischer Musik, sondern gegen den fremdländischen Einfluß überhaupt. Der Komponist, der den ganzen Zorn der Weberschen, der deutschen Partei auf sich lud, war unglücklicherweise Spontini. Nun war Spontini allerdings seit dem »Ferdinand Cortez« in seinem Streben nach Massenwirkung äußerlicher, in seiner Erfindung einseitig militärisch und darum ein besonderer Liebling der Wachtparaden geworden. Aber es war doch immer ein Künstler von ernster Richtung, ein Bundesgenosse gegen die Frivolität Rossinis. Es müssen da ganz persönliche, noch nicht aufgeklärte Ursachen mitgewirkt haben, um aus dem Unterschied im Wesen der Weberschen Oper und der Spontinischen bis zu großen, volksgeschichtlichen Gegensätzen zu treiben. Spontini, der, wie er seit dem »Milton« allem, was an *opéra comique* und *opera buffa* erinnerte, ausgewichen war, auch dem deutschen Singspiel verständnislos, grundsätzlich abgeneigt gegenüberstand, war in seinen Urteilen hart, rücksichtslos, Weber außerordentlich reizbar und empfindlich. Grund hatte er dazu, das lehren uns die Hauptmannschen Briefe an Hauser. Mit Staunen überzeugt man sich da, daß die musikalischen Zünftler Weber als einen Dilettanten behandelten, gerade so, wie sie es eine Generation später wieder mit Wagner taten. Auch Spohr will in seiner Selbstbiographie nicht viel vom »Freischütz« wissen, am allerwenigsten von dem, was daraus ins Volk gedrungen. »Wenn solche Melodien den Ruhm eines Werkes trügen, dann — sagt er — müßten Wenzel Müller und Kauer die begabtesten und glücklichsten Komponisten sein.« Weber konnten die Erfolge seines »Freischütz« über solche Kränkungen trösten. Als das Werk in Nürnberg zuerst (19. August 1822) gegeben wurde — äußerte es keine Zugkraft. Als aber »Jungfernkranz« und »Jägerchor« auf den Gassen zu hören waren, füllte sich das Theater, und in der zweiten Woche gab man den »Freischütz« sechs Tage hintereinander. Von 20 Stunden weiten Orten eilten die Fremden herbei. Es gab »Freischützbier«, »Freischützschärpen und -hüte, Damenkleider à la Freischütz« usw. Und doch müssen die Aufführungen miserabel gewesen sein. Denn man hatte keinen Frauenchor und gewaltsam einige Schauspielerinnen für Sopran und Alt gepreßt. Ähnlich in Augsburg. Da legten die Musiker in der Probe die Violinen weg, solch Zeug könne man nicht spielen; auch

hier war der Chor jämmerlich, durch ein paar Schauspieler markiert. Aber der »Freischütz« wurde elfmal hintereinander gegeben. Fünfzig Berliner Aufführungen innerhalb eines Jahres brachten allein Weber das für jene Zeit hübsche Honorar von 1700 Talern. Aber die Äußerungen der Gegner machten trotzdem Eindruck auf Weber und spornten ihn dazu an, den Beweis zu geben, daß er mehr war als ein Singspielkomponist. Den Einsichtigen war das ja klar, denn der »Freischütz« ragte über die Gattung noch viel weiter empor, als die »Zauberflöte« — aber eine wirkliche Oper ernsten Stils bot doch noch höhere Aufgaben und entband von den Zugeständnissen an den Volksgeschmack, wie sie Weber im »Freischütz« nicht immer gern und nicht immer glücklich gewährt hat. Die Sehnsucht nach einem Operntext im großen Stil muß bei Weber zur Leidenschaft geworden sein. Nur von einer solchen Stimmung aus begreift es sich, daß er auf die »Euryanthe« der Frau Helmine von Chezy einging. Der Anlaß kam von Wien, wo der »Freischütz«, obwohl man ihn ohne Samiel gab und ohne Kugelgießen, wie überall eingeschlagen hatte. Er, der hochgebildete kritische Literaturkenner, der eben noch gefragt hatte: »Glaubt ihr denn, daß ein ordentlicher Komponist sich ein Buch in die Hände stecken läßt wie ein Schuljunge den Apfel?« nahm nun einen Text, bei dem der Kern der ganzen Verwicklung ein »Geheimnis« ist, und nannte das Gedicht »ein höchst ausgezeichnetes« (Brief an Lichtenstein, 31. Mai 1822). So gewaltige Gestalten Weber in den beiden Bösewichtern der »Euryanthe«, in Eglantine und Lysiart geschaffen, so bewundernswert die Einheit im Aufbau des Werkes, so reich es an schönen musikalischen Ideen jeder Art ist — der Mühe hat die Wirkung nicht entsprochen. Die Albernheit der Dichtung hat Weber gehemmt und zu einer Überspannung des Ausdrucks getrieben, die am stärksten bei den Aufgaben hervortritt, wo Naivität am Platze ist. Das »Glöcklein im Tale«, »Ich bau auf Gott und meine Euryanth« und andere Beispiele einer gesuchten und gewaltsamen Schlichtheit, sind Früchte nicht des Weberschen, sondern jenes falschen romantischen Geistes, der in der Dichtung jener Zeit die gekünstelte Natürlichkeit Ludwig Tiecks erzeugt hat. So ist denn »Euryanthe«, obgleich sie nach Schweitzers »Alceste« und Holzbauers »Günther von Schwarzburg« zum ersten Male wieder eine große deutsche Oper brachte, und zwar in dankbar und mit Spannung wartender Zeit, unfruchtbar geblieben. Auch durch den »Oberon«, trotz der neuen romantischen Saiten, die in der Elfenmusik und Wassermusik hier angeschlagen sind, trotz der Szene der Rezia, »Ozean, du Ungeheuer«, deren dramatisch freie Größe erst wieder im Monolog von Wagners »Holländer« (»Schon wieder um sind sieben Jahr«) ein Seitenstück findet — auch im »Oberon« ist Weber nicht der Gründer der deutschen Oper geworden, wie es sein »Freischütz« hoffen ließ. Wiederum hatte sich der Dichter nicht gefunden, der

nötig war. Aber Webers »Freischütz« allein hatte eine Bahn für die deutsche Oper gebrochen. An Webers Seite schritt ein Landsmann dahin, der um das Jahr 1820 in der deutschen Musik als der strengste und am besten geschulte unter den Romantikern galt: Ludwig Spohr.[1] Seine Opernpläne beginnen schon 1806 mit einem kleinen Stück: »Die Prüfung«, dann folgt eine »Alruna«, 1811 »Der Zweikampf«; für das Theater kommt Spohr erst ernsthafter vom Jahre 1813 in Betracht, als er in Wien Operndirektor wird. Da bestellt er bei Theodor Körner einen »Rübezahl«. Körner ging zu Lützow, und Spohr komponierte den Bernardschen »Faust«, die erste von den romantischen Opern Spohrs, die wirklich auch aufgeführt wurden. »Zemire und Azor«, »Der Berggeist«, »Pietro von Albano«, »Der Alchymist«, »Die Kreuzfahrer« sind ihre Titel. Über Kassel hinaus ins Repertoire ist außer dem »Faust« nur »Jessonda« gedrungen; sie hat sich auf den größeren Bühnen bis in die siebziger Jahre behauptet. Heute sind sie vergessen — und es besteht keine Aussicht, sie wieder zu beleben. Dem Studium darf man sie aber empfehlen, nicht bloß wegen des historischen Interesses. Sie zeigen, wie in der Periode, der Spohr angehörte, auch so eine ernste und in sich geschlossene Individualität unter der Menge sich kreuzender Einflüsse irre werden konnte. Ihr musikalischer Gehalt leidet unter einer zu großen Gleichmäßigkeit. Im ganzen hat Spohr starke dramatische Begabung, aber nur ein schwaches Theaterauge, und dieses hindert ihn, die Situation auszunutzen und stört die Ökonomie. Die Musik der Spohrschen Opern ist sehr reich an eigenen, ausgesprochen modernen Elementen; in den Rezitativen und der Deklamation, in der Ausbildung des Leitmotivs ist er direkt auf dem Wege zu Richard Wagner.[2]

Der dritte Vertreter der romantischen Oper in Deutschland, Heinrich Marschner[3], ist ein Meister im Volkstümlichen, in Genreszenen; aber er ist bereits durch die weitere Entwicklung der Oper im Ausland von den Wegen Webers und Spohrs abgedrängt. Die Entwicklung der deutschen Oper und des deutschen Einflusses wird durch Marschner nicht gesteigert oder beschleunigt, sondern aufgehalten und unterbrochen.

Zur selben Zeit, wo in Deutschland Weber eingreift, wird in Italien die Ausgelassenheit der Rossinischen *opera buffa* durch die ernsten Klänge Vincenzo Bellinis[4] unterbrochen. Ihn kann man mit Recht einen Romantiker nennen; in seinem musikalischen

---

[1] L. Spohrs Selbstbiographie, 2 Bde., Kassel und Göttingen 1860—61.

[2] Wagner nennt sich in einem Brief an Spohr vom 22. April 1843 (N. Ztschr. f. M. 1904, Nr. 42) dessen »bewunderungsvollen Schüler«.

[3] H. Gaartz: »Die Oper Heinrich Marschners«, Leipzig 1912.

[4] Pietro Baltrame: »Biografia di Vincenzo Bellini«, Venezia 1836; A. Pougin: »Bellini, sa vie et ses œuvres«, Paris 1868; Michael Scherillo: »V. Bellini«, Ancona 1882.

Wesen liegen dieselben Elemente wie in unserm Schubert und Spohr. Seine Opern verherrlichen dichterisch das Pathologische, den moralischen und sozialen Auswurf, Verbrechen und krankhafte Entwicklung. Bei diesem Stück verkehrter Arbeit hat die romantische Schule gerade bei den Romanen die eifrigste Unterstützung gefunden, die Oper ist von Mercadante bis zu Verdis »Rigoletto« stark mitbeteiligt und sehr gewichtig durch Bellinis Werke. Will man Bellini gerecht werden, so muß man seine Musik in Gegensatz zur Mayrschen Schule und zu ihrer Gewalttätigkeit bringen. Die Reaktion, zu der sie herausforderte, vertrat Bellini mit einem starken Naturtalent, ganz ersichtlich aus volkstümlichen Quellen genährt. Die rührende, liebenswürdige Herzlichkeit, die überquellende Wärme des Gefühls, die im italienischen Volk, namentlich in den unteren Klassen, lebt, kommt in den Bellinischen Opern zum Ausdruck; sie kleidet sich teilweise in Formen, die im Süden des Landes seit alters heimisch sind. Die zweistimmigen Melodien in Terzen- und Sextenparallelen, die Bellini gern noch mit dem dicken Trompetenton unterstreicht, sind alte Bekannte aus Vincis Zeit, aus der Jugend der *opera buffa*. Die Bellinische Oper bildet demnach eine Parallelbewegung zu der Entwicklung, die zur selben Zeit in Deutschland Weber mit dem »Freischütz« vertritt. Er bildet den Volkston glücklich weiter: die frei einsetzende Septime zum Ausdruck überschwenglicher Empfindung ist seine Erfindung. Nur war Bellinis Begabung einseitig aufs Weiche gerichtet; die verminderten Intervalle und die chromatischen Durchgänge sind die Hauptzüge seiner Melodik. Im »Piraten«, der seine Stellung begründete, kommen ganz originelle Stellen tragischen und dämonischen Charakters vor: da wiederholt er kurze Motive, die zuerst froh und laut eintraten, leise in Moll, so daß sie nun wie Grabesstimme klingen, da hat er Einfälle, die Schule gemacht haben. Der Trompeteneinsatz in Wagners »Rienzi« ist so ein Bellinisches Produkt, die plötzlichen, fremden Töne eines Soloinstrumentes wirken in seinem Orchestersatz wie Gespenster. Er ist ein Poet in seinen ersten Opern; in der »*Straniera*« ist die Stelle der Trauungsszene, wo Isoletta schwankt, als sie das Jawort geben soll und das Orchester leise den Hochzeitsmarsch in einer ganz verworrenen Umbildung anschlägt, ein Hauptbeispiel seiner sinnigen Anlage. Aber mit jedem neuen Werk verarmt er mehr und wird bequemer, glatter und matter; immer noch bleibt er bedeutend im Zärtlichen, Elegischen, besonders als Komponist von Liebesmusik. Traurig, wer die Schönheit seiner Opern nicht mitempfindet, aber schwer macht er's durch die Trivialität, der er immer mehr verfällt, durchs Abnutzen außerordentlicher Effekte. Dahin gehören die Gebete in den Bellinischen Opern, dahin die Arieneinleitungen durch ein Orchester, das den Gitarrenklang nachahmt. An Bellini zeigt sich's, wie eine schlechte, unsichere Richtung die Talente verdirbt.

Das nächste Opfer des Verfalls nach Bellini war Gaetano Donizetti,[1] ein Talent von starker allgemein künstlerischer, wie besonders musikalischer Begabung. Sie zeigt sich am besten in seinen komischen Opern; am reinsten nicht in der noch heute viel gespielten »Regimentstochter«, die durch französische Muster verderbt ist, sondern in seinem »Liebestrank«, einem Werk, in dem die Kunst der Guglielmi und Piccinni noch einmal in ihrer ganzen Frische und Feinheit auflebt. Dieser »Liebestrank« hat das italienische Feuer und den großen Zug der alten italienischen Melodien. Leider ist er nicht gleichmäßig gearbeitet, der zweite Akt muß später entstanden sein, er fällt im Stil und zeigt den Rossinischen Einfluß im sinnwidrigen, äußerlichen Kolorieren. Donizettis Begabung war auch für die Aufgaben der ernsten Oper bedeutend. Seine Hauptleistung ist hier die »*Lucia di Lammermoor*«. Die Szene des Liebesschwurs im ersten Akt: »*Qui disposa eterna fede*« (»Schwöre als Gattin ew'ge Treue«), wo uns Donizetti mit den einfachsten Mitteln — Sextenparallelen und Unisonostellen — Herzklopfen macht, die andere, am Schluß der Oper, wo Lucias Wahnsinn eine Mischung von Grauen und Rührung erregt — die zeigen, was Donizetti eigentlich gekonnt hätte. Im Drang der Vielschreiberei und unter dem Geist, der die italienische Oper beherrschte, wurde er flüchtig, tat Mißgriffe über Mißgriffe im Ausdruck und wirft seine Perlen in eine Flut von Trivialität.

Der Import neuer Stilelemente durch Mayr hatte vollständige Verwirrung bei den Italienern hervorgerufen. Ein einfaches, bedeutendes Ziel, Darstellung seelischer Zustände durch die Kunst des Sologesanges, war aufgegeben, an dem neuen Gluckschen Ideal begriff man nicht das Wesen, die Forderung: die dramatische Situation der einzelnen Szenen, den Grundcharakter der ganzen Handlung tiefer, reicher, strenger und einheitlicher wiederzugeben, sondern man hielt sich ans Äußere, an den größeren musikalischen Effekt, an die Mannigfaltigkeit der Mittel. Bei der Mayrschen Schule und bei Rossini war die gleiche Losung: neue Klänge, Freiheit der Musik! Das dramatische Gewissen ward durch die Bekanntschaft mit der neuen Kunst nicht geschärft, sondern verdorben; die italienische Oper geriet jahrzehntelang in beständiges Sinken. Erst mit auswärtiger Hilfe hat sie in den letzten Werken Verdis, wieder begonnen sich zu heben.

Eine solche Säule der Kunst, wie es die alte italienische Renaissanceoper war, fällt und stürzt nicht, ohne daß die Erschütterung weit und lange gespürt wird. Bei den Italienern selbst brachte die Katastrophe Verwirrung und eine dauernde Verarmung des musikalischen Talentes im Lande; sie hat überall der Vokalkomposition

---

[1] Filippo Cicconetti: »Vita di Gaetano Donizetti«, Roma 1864.

geschadet. Bei uns in Deutschland sieht man das fast noch mehr als in der Oper im Lied und im Oratorium, bei Mendelssohn und seiner Schule an der Mißhandlung der Sprache und Deklamation in Form und Geist. Auch in Frankreich knüpft an den Sturz der alten italienischen Oper eine Periode des Verfalls an. Nur zeigt sich das Werk der Zerstörung nicht so schnell als bei den Italienern. Ja, in der komischen Oper der Franzosen beginnt zur Zeit, wo die Mayrsche Schule und Rossini jenseits der Alpen die Herrschaft an sich bringen, eine Periode neuen und echten Glanzes. Die Träger dieses Glanzes sind Niccolo Isouard,[1] oder wie er sich auch nennt Nicolo di Malta, und François Adrien Boieldieu. Dieser Isouard ist wie Duni ein Italiener und hat der französischen *opéra comique* auch einige italienische Elemente eingemischt, flüssige Melodik namentlich, zuweilen in außerordentlich schwierigen Formen. Wenn von guten Sängerinnen ausgeführt, sind diese Isouardschen Lustspiele sehr wirksam; Schönheit des Klanges und Leichtigkeit und Lebendigkeit des Tones ist drin, wie im Vogelgesang, graziöse Koketterie ist ihr prächtiger Hauptzug. »*Joconde*« und »*Cendrillon*« waren die Hauptstücke, auch in Deutschland noch zu Webers Zeit überall verbreitet. Boieldieu[2] hat in seinen ersten Werken — es sind Türkenopern — dem Isouard den leichten, blühenden Ton nachzubilden gesucht; seine eigene Art fand er erst mit dem »Johann von Paris«, dessen Stärke in der romantischen Beschreibungsmusik, in der verklärenden Schilderung gemeinen Lebens liegt. Diese durch Duni begründete Kunst hat durch Boieldieu einen bedeutenden Fortschritt gemacht. Auch nach dieser Seite ist die »Weiße Dame« Boieldieus Hauptwerk, man denke nur an die Auktionsszene; sie zeigt aber auch auf eine zweite starke Gabe Boieldieus, seinen Sinn für Volksmusik. Durch ihn gehört er auf die Seite der Romantiker, rückt mit in die Gruppe: Weber-Bellini ein.

Nach einzelnen Richtungen zeigt auch Boieldieu Zeichen des Verfalls. Gerade wie bei Bellini finden wir außerordentliche poetisch-dramatische Mittel zur Sicherung eines Effektes abgenutzt. Die Gebetsszene, die »*prière*«, gehört bei ihm schon halb zu den Requisiten. Dann würzt er mit Kontrasten, die ebenfalls von außen geholt sind. In seinem »Beniowsky« folgt z. B. einem feierlichen Gebet ein Kanonenschlag. Drittens entzieht er sich der Aufgabe gut zu deklamieren hier und da dadurch, daß er nach dem Vorbild Steibelts die Rede in einen Tanzsatz kleidet. Dieses Verfahren ist scheinbar nur ein leichter Verstoß gegen die Grammatik, ein Verstoß, für den man sich auf die Finales der *opera buffa* berufen

---

1 E. Wahl: »Niccolo Isouard, sein Leben und sein Schaffen auf dem Gebiet der Opéra comique«, München 1911.

2 A. Pougin: »A. Boieldieu, sa vie, ses œuvres, son caractère, sa correspondance«, Paris 1875.

kann, in denen Rezitativtext melodisch und motivisch wiedergegeben wird. Da handelt es sich aber um eine Ausnahme zum höheren Zweck, um den Ausdruck tollen Humors. Wo man aber sonst im Musikdrama, in der Vokalkomposition überhaupt, beginnt sich über scheinbare grammatische Formalitäten, über die Natur von Wort, Satz und Gedanken hinwegzusetzen, da ist auch allemal der Anfang vom Ende da. Und an diesen Punkt kommen wir in der französischen Oper schnell genug mit Daniel Auber.[1] Seine Opern, ungefähr fünfzig an der Zahl, zerfallen in drei Gruppen. Die erste, von 1812—1820, umfaßt Werke der Entwicklung, in denen sich Auber hauptsächlich an die Meister der französischen Spieloper, D'Alayrac, Boieldieu und namentlich auch an den geistreichen Grétry anlehnt; die Romanze tritt im musikalischen Grundstock hervor. Die zweite Gruppe reicht bis 1848, »*La neige*«, »*Le concert à la cour*«, »*Le maçon*«, »*Fra Diavolo*«, »*Le Philtre*«, »*Le domino noir*«, »*Carlo Broschi*« sind die bedeutendsten Leistungen darin. Stilistisch zeigen die früheren Stücke dieser zweiten Gruppe Hinneigung zu Isouard und zu Rossini, die späteren zum Manirierten und Pikanten. Fürs Aparte zahlt er jeden Preis und sucht es in den niedrigsten Regionen; Rhythmen der gemeinsten Volksmusik, freche Dissonanzen sind die frivolen Mittel, durch die er aus dem Gewöhnlichen herauszutreten sucht. Die komische Oper schlägt eine Brücke von der Charaktermusik zum Tanzboden, zu Quadrille, Cancan und den Lustbarkeiten des Pöbels. Was nach 1848 noch folgt, bildet eine dritte Gruppe der ärmlichsten Nachlese. Dieser jämmerliche Niedergang der Gattung beruht zum Teil auf einer dichterischen Rückbildung. Man sieht es an den Fabeln der Stücke Aubers, daß die komische Oper die Fühlung mit den Ideen der Zeit und alle festen Ziele verloren hat. In Türkenstücken, in den alten Impresario- und Sängerpossen, in der Romantik der edlen Mordbrenner — überall sucht sie innerlich nichtig und leer neue Stoffe zur Unterhaltung. Und wie der Dichter im Grund interessenlos, ohne wirklichen geistigen Anteil, so arbeitet der Komponist bequem. In der Tat ist Auber immer nur mit dem halben Talent dabei, nirgends Feuer und Anspanuung; er bietet, wie das Bizet sehr hübsch gesagt hat, statt einer Musik eine »*musiquette*«.

Ein einziges Werk macht eine gewaltige Ausnahme. Das ist die »Stumme von Portici«, eine Arbeit, die man dem Auber der Spieloper kaum zutraut. So viel kommt aber beim Musikdrama auf die Dichtung und die Macht der Grundgedanken an. Indes gehört auch die »Stumme« keineswegs unter die Werke von geschichtlicher Bedeutung. Neu war sie für die Franzosen nur in

---

[1] B. Jouvin: »D. F. E. Auber, sa vie et ses œuvres«, Paris 1864; A. Pougin: »Auber, ses commencements, les origines de sa carrière«, Paris 1873.

der musikalischen Behandlung einer stummen Person, der Fenella, eine Aufgabe, die in der deutschen Oper schon Keiser und Weber glücklich durchgeführt haben. Auber hat dazu das Melodram bis weit hinaus über die natürlichen Grenzen seiner Leistungsfähigkeit benutzt. In allem übrigen ist Auber in seiner »Stummen« ein Nachahmer Spontinis und zwar vielfach rein äußerlich und übertreibend. Durch die Massenwirkungen seines Vorbildes angelockt, setzt er Finales hin, wo sie die Situation verbietet, z. B. ans Ende des ersten Aktes; die Hälfte des ganzen Werkes ruht auf Marschmusik. Die größte eigene Schönheit und die Hauptkraft des Komponisten liegt in der Trauungsszene, im Fischerchor, in der *Prière* des dritten Aktes, in einer Reihe von Barkarolen, also in Stücken konventioneller Herkunft, Stücken, die dramatisch betrachtet Schmarotzer bilden. Das leuchtet tief und hell hinein in den neuen Geist, in die Oper der Auberschen Zeit. Denn für die Pariser Oper war diese »Stumme von Portici« ein Ereignis, wie seit der »Vestalin« keins zu verzeichnen war. Von ihrer Aufführung ab datiert für sie wieder eine große Zeit. Das nächste Jahr 1829 bringt Rossinis »Tell«, 1831 eine Aufführung von Webers »Euryanthe«. Dann kommt 1831 Meyerbeer mit »Robert der Teufel«, 1835 Halévy mit der »Jüdin«, 1838 H. Berlioz[1] mit »Benvenuto Cellini«. Etwas verspätet ist aus der Saat Spontinis doch noch eine stattliche Ernte gewachsen und gereift. Der reinste im Charakter unter diesen Jüngern Spontinis ist Berlioz; aber auch die Opern von Berlioz haben ihren Schwerpunkt in der Situationsmusik, nicht in der Seelenschilderung; das französische Element überwiegt: die bedeutendste Leistung seines »Cellini« ist die Schilderung des römischen Maskenfestes, das Finale des zweiten Aktes. Berlioz fiel bekanntlich durch, denn sein Musiktalent war spröde, schwankt zwischen Originalität und Anlehnung, unter anderem an Bellini. Noch imposanter als Berlioz ist Halévy, eine finstere, leidenschaftliche, alttestamentarische Künstlergestalt, voll Glut, Wärme, ein Meister aus strenger Schule. Was würde ein solches Talent in der Zeit Glucks geworden sein, an den sein Dialog in der Freiheit und Knappheit vielfach erinnert. Aber auch ihn haben Auber und Rossini aus der geraden Bahn abgedrängt. Die ganze Figur der Eudoxia in seiner »Jüdin« ist eine einzige Stilunreinheit, der Kardinal ein Bastard. Ferdinand Herold[2], der Komponist des »Zampa«, beweist ebenfalls, wie reich diese Spontinische Schule an außergewöhnlichen Talenten war. Aber sie bedurfte eines Führers, der über den kleinen Verlockungen der Mode stand und dem Geschmack des Publikums die konventionellen Liebhabereien abzugewöhnen entschlossen war, einen Mann von überragender Begabung, aber

---

[1] J. Tiersot: »H. Berlioz et la société de son temps«, Paris 1904.
[2] A. Pougin: »Hérold«, Paris 1906.

noch mehr von Mut und Festigkeit. Und nun trat Jakob Meyerbeer[1] an ihre Spitze!

Meyerbeer gehört zu den Naturen, die das Mißverhältnis zwischen Ehrgeiz und Begabung nicht zum Abschluß der Persönlichkeit kommen läßt. In der Regel nehmen sie am Charakter Schaden und werden in ihrer künstlerischen Arbeit Eklektiker. Nun gibt es naive Eklektiker — Simon Mayr war ein solcher — und es gibt raffinierte Eklektiker: zu ihnen gehört Jakob Meyerbeer. Im Grundriß ist Meyerbeer frühzeitig fertig gewesen, in den ersten Opern schon, die er als Hospitant der Mayrschen Schule in Italien geschrieben hat. Ihre Hauptstücke, »*Emma di Roxburg*« und »*Il crociato in Egitto*«, die 1819 und 1824 von Venedig aus auf den deutschen Bühnen lange Zeit festen Fuß faßten, zeigen schon die ganze prächtige, oft originelle Erfindungsgabe und die ganze Geschmacklosigkeit, die sich in Meyerbeer so eigentümlich vereinigen. Wunderhübsche und verzerrte Einfälle, selbstständige hohe Bildung und niedrige Nachahmungen Mayrscher und Rossinischer Elemente bunt durcheinander. Sie sind eine durch frappante und kecke Einzelheiten gewürzte Enzyklopädie aller Stillosigkeit der Oper ihrer Zeit. Diejenigen machen sich ein ganz falsches Bild von der Entwicklung Meyerbeers, die seine italienische Periode für eine Zeit der Unsicherheit, des verzeihlichen Schwankens der Anfängerschaft, für künstlerisch geringer halten. Sie ist musikalisch weniger amüsant, weniger mannigfach und reich — aber sie ist charaktervoller, dramatisch ergiebiger. Italien kommt ins Hintertreffen, Deutschland bietet außer Weber nichts — Meyerbeer wählt also Paris und wird da Franzose. Er wächst hier an Selbständigkeit insofern, als nun der musikalische Geschäftsmann mit seiner Heftigkeit und seiner Überstürzung, mit seinem Tüfteln und schlauen Spekulieren musikalisch deutlicher wird. Selbständiger ist er auch in dem edleren Teile seiner Gaben, in seinem Blick für soziale, sittliche und politische Probleme, in der Glut und Schärfe der Phantasie, in der Energie und im Feuer des Ausdrucks, des Aufbaues. Der Gesamteindruck der Meyerbeerschen Opern wird aber immer ärgerlicher, je bedeutenderes sie in einzelnen Zügen oder in ganzen Abschnitten bieten. Diese ewige Mischung von Trinklied und Gebet, von bacchantischer, dämonischer und weinerlicher, kindischer, von feierlicher und lächerlich geputzter Musik, dieser ewige Gegensatz von Lärm und Leere, von ärgster Sondersucht und übertriebenster Einfachheit, nur um zu spannen und zu reizen, ohne innere Ursache und Notwendigkeit ist das Frivolste, ist die abstoßendste Mißhandlung von Kunst, die die Geschichte der Oper kennt. Wer an den vierten Akt der »Hugenotten«, an die Szene unterm Manzanillabaum in der »Afrikanerin« denkt, kann nicht daran

[1] H. de Curzon: »Meyerbeer«, Paris 1910; A. Pougin: »Meyerbeer, Notes biographiques«, Paris 1864; J. Schucht: »Meyerbeers Leben und Bildungsgang usw.«, Leipzig 1869.

zweifeln, daß Meyerbeer ein herrliches Talent für die große Oper besaß. Aber eins fehlte ihm: »ein waches künstlerisches Gewissen« und ein vornehmer Geschmack. Dadurch ist er seiner Zeit zum Fluch geworden. In Meyerbeers Opern strömten alle Elemente der Entartung zusammen; wohin sie kamen, brachten sie Gift. Wir loben mit Recht Scribe als einen Operndichter, der die Theatertechnik virtuos beherrscht. Ursprünglich war er mehr. Das Textbuch, das er für Rossinis »Tell« schrieb, beweist, wie er die Ideen der Zeit verstand und zu benutzen wußte. Meyerbeer machte ihn zum Anekdotenmann, trieb ihn von einer Richtung in die andere. Die Romantik des »Freischütz« zu überbieten, wird im »Robert« die fromme Jungfrau mit dem Teufel zusammengemischt, etwas Faust, etwas Don Juan und Zampa zugesetzt, bis der unentwirrbarste Brei von Lüsternheit und Mystizismus fertig ist. Die »Hugenotten« führen uns mitten in die kirchlichen, der »Prophet« in die sozialen Kämpfe des 16. Jahrhunderts, in bedeutende Geschichtsvorgänge, die in die bewegte Stimmung der vormärzlichen Zeit tief eingreifen konnten. Aber zu welchem tollen Gaukelspiel sind sie geworden! Und wie die Dichtung verdarb Meyerbeers seelenlose Opernpolitik auch die Komponisten. In Frankreich Adolphe Adam[1], der Komponist des »Postillon«, bei uns Marschner — überall wurden durch sein System gute Talente verführt. Das Musikdrama ward zu einem musikalischen Menu; das Publikum verlangte mit Berufung auf den Meister Meyerbeer seine bestimmten Gänge, so, wie Suppe, Rinderbrust — mußte ein Gebet kommen, am liebsten *a cappella* und mit orientalischen Melismen, dann ein Trinkchor, Verführungsszene, Schwerter- oder Bannerweihe, jedenfalls auch ein Gang fremdländische Volksweisen. Das Opernwesen wurde durch Meyerbeer mehr als zu Marcellos Zeit reif für ein neues »*teatro alla moda*«. Niemand schrieb es; die ganze Kritik lag auf den Knien vor dem großen Jakob! Aber wenigstens eine Art »*Beggar's Opera*« lebte wieder auf, eine ganze Suite von praktischen Parodien auf diesen Meyerbeerschen Opernkram kam auf die Bühne. Es war ebenfalls ein Jakob, der die Pritsche gegen den großen Götzen schwang: Jakob Offenbach[2]. Dies Verdienst wollen wir dem lustigen Spötter nicht vergessen. Er ist seit Rossini und Donizetti der erste, der in der komischen Oper wieder Witz und Geist gezeigt hat, ein neuer Lucian, ein zersetzendes Talent erster Klasse, eine prächtige Sumpfpflanze! Unseres guten Lortzings[3] wollen wir uns immerhin freuen, er gehört zu unserer Liedertafelseligkeit, und trotz des starken Beisatzes von Dilettantismus behalten seine komischen Singspiele den Wert eines Ausschnittes aus der vormärzlichen Philisterseele. Aber daß man sich hat verleiten

---

[1] A. Pougin: »Adolphe Adam«, Paris 1877.

[2] Paul Bekker: »J. Offenbach«, Berlin 1911.

[3] Ph. Düringer: »Albert Lortzing, sein Leben in seinen Werken«, Leipzig 1851.

lassen Offenbach fallen zu lassen gegen die Operetten von Joh. Strauß — das ist ein starkes Stück. Angeblich im Interesse der Tugend — aber wenn Offenbach auf Augenblicke obszön ist, diese Wiener Musikpossen sind's im Grund und durch und durch sittlich locker!

Offenbach hat das Einreißen vorzüglich und vergnüglich vorbereitet, den Meyerbeerschen Opernpalast ins Schwanken und Wackeln gebracht. Gefallen ist er durch Richard Wagner[1], und Richard Wagner hat an seiner Stelle eine neue und echtere Kunst aufgebaut.

Unter den großen Meistern, die der Oper ihrer Zeit neue Gesetze aufgezwungen haben, gibt es nur einen, den man mit Richard Wagner vergleichen kann: das ist Claudio Monteverdi. Glucks Reform tritt dagegen zurück, er versöhnte, vereinte zwei getrennte Schulen, stützte sich auf vorhandene Grundlagen. Monteverdi und Wagner schufen neu von Grund aus. Der Italiener gab dem Musikdrama den inneren Stil, die Sprache der Leidenschaft, Mittel des seelischen Ausdrucks, so kühn und gewaltig, daß niemand gewagt hat, sich ihrer zu bedienen. Wagner aber befreite die Oper aus den Banden des Formalismus, setzte das Drama in seine Rechte und in die Möglichkeit die musikalische Gestaltung nach innerem Bedarf zu wandeln. Das Entscheidende an der Wagnerschen Reform ist ihr dichterischer Ausgangspunkt. Nicht Theaterstücke voll von Verwicklung und Überraschungen, sondern Dramen will er, wie Gluck sie wollte, Dramen, die ernste ethische Ideen in einfach großen Bildern entwickeln. Und für diese Entwicklung eine musikalische Architektur, die beweglich und zugleich einheitlich war. In dieser zweiten Forderung liegt die Schwierigkeit und die Größe seiner Leistungen. Wagner ging in seinem Neubau rein auf die Elemente der Musik zurück: Arien, Ensembles — alles, was die alte Oper von geschlossenen Formen bot, verschmähte er. Vom ganzen Apparat behielt er nur das Rezitativ, aber nicht das Seccorezitativ, sondern, wie Gluck und aus ähnlichen Gründen wie dieser, das begleitete Rezitativ. Das begleitete Rezitativ ist bei Wagner der Träger und die Seele der musikalischen Form; den selbständigen Gesang beschränkt er äußerlich und innerlich. Äußerlich, indem er ihn nur an den Punkten zuläßt, wo das Drama ein Verweilen, einen breiteren Ausdruck der Empfindungen der handelnden Personen verlangt; innerlich durch eine Melodik, die nur durch rhythmisch und harmonisch gefärbte und gestützte Intervalle spricht, auf den Ausdruck durch Figuren und reichere Melismatik verzichtet. Das völlig Neue

---

[1] C. F. Glasenapp: »Das Leben R. Wagners in 6 Büchern dargestellt«, Leipzig 1894—1907; H. St. Chamberlain: »Das Drama R. Wagners«, Leipzig 1892; derselbe: R. Wagner. München 1896; G. Adler: »R. Wagner, Vorlesungen an der Universität Wien«, Leipzig 1904. Eine ausführliche Zusammenstellung der Literatur über R. Wagner bietet u. a. der Katalog der Musikbibliothek Peters; H. Kretzschmar: »Über das Wesen, Wachsen und Wirken R. Wagners«, Jahrbuch Peters 1912.

und Wesentliche am begleiteten Rezitativ Wagners ist aber, daß er es aus der szenischen Isolierung löst. Das motivische Material der Instrumente wechselt nicht wie in der früheren Oper von Fall zu Fall, wird nicht für jede Szene frisch erfunden und wieder weggeworfen, sondern es besteht aus einer Reihe von Grundtypen, die vom Anfange bis zum Ende der Oper immer wiederkehren, durch charakteristische Umbildungen ihres Rhythmus und ihrer Harmonie im Wesen oft völlig verwandelt, in der Form verkürzt, verlängert, sich dem Gang des Dramas in jedem Augenblick aufs Vollkommenste anpassen. Der Wiederholung bedeutender Motive zur Verbindung von Anfang und Ende derselben Szene, zur Verbindung getrennter Szenen hat sich bereits Monteverdi bedient, nach ihm Scarlatti. Häufiger und häufiger erscheint dieses Mittel poetisch-dramatischer Reminiszenz, je weiter wir in der modernen Oper vorschreiten, je größer die Macht und der Einfluß der Instrumentalmusik wird. Aber keiner hat vor Wagner das Leitmotiv zum Stilprinzip erhoben. Das ist die schöpferische Haupttat Wagners im musikalischen Teil, im Formenbau der Oper. Er zerschlug den alten Apparat, der bis zur Demoralisierung verknöchert war, und stellte einen neuen auf, der dem dramatischen Geist eine freie Herrschaft sicherte. Dreierlei war dadurch gewonnen: Erstens Einheitlichkeit des Musikdramas, zweitens Bereicherung und Vertiefung des Phantasie- und Gemütsgehalts, drittens straffere und ungestörte Führung der Handlung. Diese Einheitlichkeit der Form, diese enge Verknüpfung getrennter Teile durch die gleichen Motive war nicht bloß ein äußerer, sondern ein noch viel stärkerer innerer Gewinn. Auch Vorgänger von Wagner, am bekanntesten Gluck, haben es erstrebt und verstanden die Grundstimmung ihrer Dramen stark durchklingen zu lassen. Aber ihre Mittel verhalten sich zu denen Wagners wie Dämmerung zum hellen Tag. Dort eine allgemeine, ferne, ungewisse Einwirkung aufs Gemüt; hier bei Wagner leibhaftige Tongestalten, die die Phantasie mit unwiderstehlicher Gewalt, mit Hartnäckigkeit zwingen, die die leitenden Ideen des Dramas in die Erinnerung unverlöschlich eingraben. Und selbst bei unmusikalischen Zuhörern ist diese Vertiefung des Gesamteindrucks da, die Wagnersche Methode wirkt auf sie unbewußt, physisch. Der zweite Teil von Wagners Neuerung, die Beseelung des Bühnenvorganges in jedem einzelnen Schritt, setzt geschulte Hörer voraus — aber er erzieht wohl auch die, die es noch nicht sind. Er ist das köstlichste Stück der Wagnerschen Reform, der Wagnerschen Kunst überhaupt, in ihm ist der Anspruch des Musikdramas, das Normaldrama, die Krone und die Spitze aller dramatischen Gattungen zu sein, begründet. Wagner hat in »Oper und Drama« das Orchester seiner Musikdramen als Ersatz des Chors der griechischen Tragödie bezeichnet. Das ist außerordentlich bescheiden. Denn sein Orchester ist doch weit mehr; es ist der griechische Chor in Permanenz, es zieht nicht bloß die Moral und löst dem Zuschauer den Druck der Seele an den Hauptpunkten, es hilft

ihm sehen, deckt das innere Gewebe der Handlung auf; es ist auch das Ausdrucksorgan der handelnden Personen, sagt in jedem Augenblick das Unausgesprochene, das dem Worte Unaussprechliche und zeigt das Ungesehene, dem Auge Unsichtbare. Durch den fortlaufenden Kommentar, den es zu den inneren und äußeren Vorgängen gibt, ermöglicht es auch die Natürlichkeit in der Führung der Handlung. Es hilft dem Gefühl, der hochgespannten Stimmung zum Ausdruck ohne Arien und ohne jegliche Vergewaltigung des schönen Scheins der Lebenswahrheit.

Die neuen Gedanken Wagners waren so folgerichtig aus der Entwicklung der modernen Musik hervorgegangen, ihr ästhetischer Erfolg war so zwingend, daß sie schnell über das Musikdrama hinausdrangen. Franz Liszt hat sie schon in den fünfziger Jahren in die Sinfonie, bald auch in das Oratorium eingeführt. Zunächst und jahrzehntelang begegneten sie aber einem Widerstand, wie ihn heftiger Gluck und Monteverdi nicht gefunden hatten. Wie ist das zu erklären?

Zuerst aus der Art, wie Wagners Reform ins Leben trat: stückweise und allmählich nämlich. Man braucht die »Feen« und das »Liebesverbot« gar nicht zu kennen; der »Rienzi« allein beweist hinreichend, daß auch Wagner ursprünglich auf der falschen Seite saß. Wie Gluck bei den Italienern, so hat Wagner in der Spontinischen Schule, an der Seite Meyerbeers eifrig mitgearbeitet, ehe ihm die Situation, der Zustand, in den das Musikdrama geraten war, klar wurde. Noch im »Fliegenden Holländer« bezieht er den Hauptteil seiner musikalischen Formen und Ideen aus dem alten Lager; nur dichterisch ist er sich klar und hat für die Romantik entschieden. Mit »Tannhäuser« und »Lohengrin« wird es deutlicher und deutlicher, daß ein neues System vorliegt, auch seine musikalische Eigentümlichkeit entfaltet sich immer ursprünglicher, kühner, glänzender und voller. Aber es hat doch ziemlich lange gedauert, bis die ganze Fülle von Wagners Begabung, bis Ziel und Wesen seiner Absichten allgemein erkennbar wurden. Die »Meistersinger« erschienen auch einem Teil seiner Freunde als eine prinzipielle Rückkehr zur Oper. Da war der Stabreim aufgegeben, da waren wieder Chöre und Ensembles da. Als Bülow am Klavierauszug von »Tristan und Isolde« arbeitet, schreibt er an Liszt, dieses Werk halte er nicht für lebensfähig, das sei eine Literaturoper. Liszt ist vielleicht unter allen Freunden Wagners der einzige gewesen, der Wagners Bedeutung von Anfang an übersah, und ihm haben wir es allein zu danken, daß Wagner und seine Reform nicht zugrunde gingen.

Zur weiteren Entschuldigung von Wagners Gegnern dient es, daß Wagners Schriften ihn selbst wohl über seine Ziele geklärt, aber die Auseinandersetzungen darüber nur erweitert und erbittert haben. Sie müssen auch heute noch zum großen Teile abgewiesen werden. Es sind Streitschriften von ganz subjektiver Einseitigkeit, voreilig persönliche Neigungen zum allgemeinen Gesetz erhebend, vollständig schief

in der Beobachtung der Gegner, voll Unwissenheit, wo sie historische Begründung versuchen. Wertvoll allein ist die Aufstellung einer Reihe ästhetischer Grundansichten über Musikdrama und Kunst, einer edlen und idealen Weltanschauung entsprungen. Um das Übel noch ärger zu machen, gesellte sich zu den Wagnerschen Büchern eine Literatur von Freundesschriften, die bis zum heutigen Tag immer noch wächst. Zum großen Teil besteht sie aus bloßen Paraphrasen von Wagners Theorien, aus transzendentalen Übertreibungen. Das gebildete Laientum hat das große Verdienst, Wagners Werke gegen die Zünftler durchgesetzt und gehalten zu haben; als Träger der Wagnerliteratur ist es aber allmählich gefährlich geworden, weil die lautesten Wortführer zwar in Nebensachen, in Literatur und Germanistik wohl unterrichtet, in den Hauptfragen aber, der Technik und der Geschichte der Musik, schwach sind und ihren einzigen Halt in einem blinden Autoritätsglauben an Wagners Ansichten, auch den ungeprüften und irrigen, besitzen.

Aber auch mit den Gegnern Wagners ist kein Staat zu machen. Nicht einmal das kann man ihnen bescheinigen, daß sie die wirklichen Schwächen des Wagnersystems erkannt und zum Mittelpunkt ihres Widerspruchs gemacht haben. Wo ihr Angriff tiefer ging, klammerte er sich an Punkte, die zu den Vorzügen der Wagnerschen Kunst gehören. Das war insbesondere der moderne, oder wie es bei Hanslick, Gumprecht, Reißmann, Scholz heißt, der nervöse Charakter seiner Musik. Gerade darin hängt Wagner mit seiner Zeit am festesten zusammen, gerade darin ist seine Musik ein Produkt der Zeit. Ob man diese Erscheinung rühmt oder beklagt — den Künstler trifft man damit nur mittelbar. Ein zweiter beachtenswerter Vorwurf der Gegner richtet sich gegen die Wagnerschen Dichtungen, gegen ihren Mangel an wahrem Heldentum, an männlicher Größe. Er läßt sich nicht abweisen, genügt aber keinesfalls zur gänzlichen Verwerfung von Wagners Werk. Im übrigen war die Feindschaft gegen Wagner ein Wehklagen der aus der Ruhe gescheuchten Gewohnheit. Hinter unklaren, bombastischen Redensarten von geheiligten und ewig gültigen Formen treten sie für die alten, geliebten Utensilien ein, verlangten dem Revolutionär und Zerstörer gegenüber ihre Introduktionen, ihre Duette, Ensembles, ihre Chöre, Finales, ihre Gebete und Trinkchöre. All ihr Zorn bewies nur, daß Wagner im Recht war, daß der dramatische Geist des Opernpublikums zur Freude an der leeren Schale entartet war.

Im pro und contra bleibt dieser Streit um Wagner ein unrühmliches Stück deutscher Kunstgeschichte, unerquicklich, wie es der Kampf für und gegen Gluck gewesen ist.

Wie sehr Wagner durch sein Wirken die Luft gereinigt hat, das vermag das heutige Geschlecht gar nicht genügend zu ermessen. Da muß man die alten Zeiten mit erlebt haben und ihre Kleinlichkeit. Dem Partikularismus, der Goethe, Schiller, Beethoven und Bach für einen Schnitt ins Fleisch des preußischen Nachbars gern hingegeben

hätte, dem das Interesse um fürstliche und höfische Angelegenheiten über alle Not und alles Wohl des Volkes ging — dieser ideenlosen Kleinkrämerei entsprachen auch die literarischen und künstlerischen Interessen. Ein neuer Roman von Gutzkow und Spielhagen waren Ereignisse, mit Spannung wartete Deutschland, wartete Europa auf eine angekündigte, jahrelang vorposaunte Oper von Meyerbeer und Auber. Und wenn sie nun kamen, war's eine »Dinorah«, waren's die »Krondiamanten«. Wie viele begabte Männer verbrauchten ihren ganzen Geist im Studium und Anpreisen von Sängern und Virtuosen! Wenn heute mit dem politischen auch der künstlerische Puls wieder kräftiger schlägt, so danken wir das auch Richard Wagner, der in eine große Zeit auch eine große Kunst hineingestellt hat. Die Bewunderung kann nur wachsen, wenn wir wahrnehmen, daß Wagner in einer feindlichen Welt völlig allein stand, ohne Vorgänger, ohne Genossen, wie sie Gluck hatte. Sache der Zukunft wird es nun sein für eine Schule Wagners zu sorgen. Sie hat bis heute warten lassen. Unter allen den deutschen Musikern, die sich Wagner in der Oper angeschlossen haben, ist bis heute kein entscheidendes Talent aufgetreten. Die besten, Götz[1], Cornelius[2], Humperdinck, Pfitzner, Klose haben eine freie Beherrschung des Wagnerschen Stiles nur angebahnt. Nachahmer R. Wagners, anspruchslose und anspruchsvolle, wird es noch viele geben; Schüler, schöpferische, frei und weiterbildende Schüler erst dann, wenn die Meinungen über das Wesentliche und Unwesentliche der Wagnerschen Kunst besser geklärt sind. Wesentlich ist, daß Ernst mit dem Drama gemacht wird, in der Dichtung und in der Musik. Wesentlich ist der Verzicht auf jegliches Konventionelle, auf voraus fertige Musikformen, die auch im neuen, im Wagnerschen Stile möglich sind, in der Form von Erzählungen über ausgehaltenen Baß, als unbegleitete Sololieder schon sich einzunisten beginnen. Wesentlich ist ein Orchester, das beseelt und verbindet, wesentlieh ein Komponist, der über Geist und Poesie verfügt. Unwesentlich ist Romantik und Sage, trotz Wagners eigener Versicherung. So war er eben, daß ihm jede persönliche Neigung zu einem allgemeinen, begeistert bewiesenen Gesetz wurde. In seiner romantischen, oft hyperromantischen Richtung ist Wagner das Kind einer Zeit, die weit hinter uns liegt. Und wenn die Gegenwart sich die abenteuerliche Ausgeburt einer Kundry gefallen läßt, so tut sie es aus Ehrfurcht vor Wagner. Es ist aber Befangenheit, wenn eine Wagnersche Schule dem Meister in dieser Richtung glaubt folgen zu müssen. Unwesentlich sind die Wagnerschen Harmonien und ein großer Teil der internen Ausdrucksmittel, unwesentlich wie der Unterschied zwischen Oper und Musikdrama ist

---

[1] W. Kreuzhage: ›Hermann Götz, sein Leben und sein Werk‹, Leipzig 1913.

[2] A. Sandberger: ›Leben und Werke des Dichtermusikers Peter Cornelius‹, Leipzig 1887.

seine prinzipielle Verwerfung des Seccorezitativs. Mit diesem Punkt ist die Seite berührt, wo die Zukunft sich wird vom Vorbild Wagners trennen müssen. Gewiß sind die Partien seiner Oper die schönsten mit, wo seine Musik zur dramatischen Sinfonie wird; aber Wagner hat die Macht der Instrumentalmusik auch vielfach überschätzt und hat mit ihr musikalischen Geist auch solchen Szenen abzutrotzen gesucht, die keinen ergeben, die nicht breit, sondern kurz und flüchtig behandelt sein wollen. Er hat das natürliche Verhältnis zwischen Sänger und Orchester häufig umgekehrt, bis zu dem Grade, daß lange Strecken eines ins Orchester hineingezwängten, unsangbaren Vokalsatzes in seinen Opern nur von denen verstanden werden können, die sie auswendig wissen. Alles in allem: das Wagnersche System erlaubt und verlangt Korrekturen!

Da ist es nun sehr wichtig, daß die Wagnerschen Werke inzwischen ins Ausland gedrungen sind. An der zu erwartenden Schule Wagners wird Frankreich, wird Italien mitarbeiten, das Musikdrama der Zukunft wird in Wagners Geist dramatische Einheit, dramatische Beseelung durchs Orchester zum Richtstern haben, aber die Ausführung dieses Gesetzes wird international und mannigfaltig ausfallen. In Deutschland kamen zu Wagners Lebzeiten Nebenmänner nicht ernstlich in Frage. Flotow als Vertreter der französischen *opéra comique*, Neßler, ein derber Mischling von Lortzing und Auber; Rubinstein, Goldmark, der »Folkunger«-Kretschmer, drei Nachfolger Meyerbeers, das waren alle willkommene Repertoirekomponisten, aber keine Talente von programmatischer Bedeutung. Anders stand es in Frankreich, anders in Italien! In der französischen Oper war in Charles Gounod[1] eine Kraft von europäischem Ansehen aufgetreten. Wir sind mit Recht von seiner Auffassung Goethes und Shakespeares nicht allenthalben erbaut. Aber jedenfalls war er ein geistvoller, sinniger, edel gerichteter Künstler, dem eigentümlich elegische Töne zu Gebote standen. Mit seinen Werken hat er für Frankreich eine Mission vollführt, von Meyerbeer abgelenkt und Wagner vorbereitet. Nur die älteren Komponisten, Saint-Saëns, Massé, Massenet vertreten heute noch die alten Operneffekte, die junge Generation, Chabrier und Charpentier an der Spitze, hält zum Wagnerschen Musikdrama, andere, wie Debussy, gehen bereits über ihn hinaus und betrachten die Oper als Versuchsfeld für eine *nuove musiche,* für neue musikalische Elementarwirkungen. Ihnen hat sich unter den Deutschen R. Strauß eine Zeit lang, mit seiner »Salome«, seiner »Elektra« angeschlossen. Seine neuesten Werke, der »Rosenkavalier« und »Ariadne« zeigen diese bedeutende Kraft wieder auf gesunden Wegen.

Italien war in der Periode Rossinis, Bellinis und Donizettis trotz der äußeren Erfolge dieses Trios dem Bankrott immer näher gekommen. Nur die Macht der Gewohnheit und der Mechanismus der eingebürgerten

---

[1] L. Pagnerre: »Charles Gounod, sa vie et ses œuvres«, Paris 1890.

Musikbühnen hielt die Oper noch am Leben. Dichterisch fehlte ihr jede Verbindung mit dem geistigen Leben der Nation und jede Berechtigung. Die Verarmung des musikalischen Talents zeigt sich am stärksten in der komischen Oper. Während sich hier am Anfang des Jahrhunderts die begabten Geister noch drängten, war jetzt der ganze Bedarf auf ein schwaches Brüderpaar, auf Luigi und Friderici Ricci gewiesen. Nur eine starke Kraft war da, Giuseppe Verdi[1]. Er allein hielt noch die Ehre des italienischen Namens aufrecht und glich einigermaßen die Schande wieder aus, daß die italienischen Bühnen seit den dreißiger Jahren hauptsächlich von französischen Werken existierten. Verdis Opern drangen schon Anfang der vierziger Jahre ins Ausland. Den Italienern waren sie mehr als ein Stolz; sie wurden ihnen die Quelle und der Hort neuer vaterländischer Hoffnungen. Es ist allgemein bekannt, wie jahrzehntelang der Name Verdi das Stichwort der italienischen Patrioten war — als Anagramm der Losung: *V*ittore *E*manuele *R*e *d*i *I*talia! Das erklärt sich einmal daraus, daß die ersten Opern Verdis alle eine oder mehrere Nummern haben, die Heimat, Vaterland und Volk in gewaltigen Tönen feiern, ähnlich, aber noch viel demonstrativer als das Wagner im Landgrafen des »Tannhäuser« und im König des »Lohengrin« tut. Die patriotische Bedeutung der Verdischen Musik lag aber noch viel tiefer. Auch sie hatte die Weichheit, Innigkeit, die Klarheit und Einfachheit, die der Vorzug der italienischen Kunst von jeher gewesen war, aber sie buhlte nicht wie die Oper der letzten Periode. Ein Ton männlicher Kraft beseelte und durchzog sie, sie brachte Eisen und Stahl in das entnervte Gemütsleben. Es bleibt ein Ruhm für die Italiener, daß sie diesen Wert Verdis gleich in seinen ersten Opern erkannten, denn er äußerte sich noch lange hart, roh und unreif. In Wien und überall außerhalb Italiens fiel deshalb sein »*Nabucodonosor*« durch; die modernen Elemente in den Ausdrucksmitteln, die kühnen chromatischen Führungen und Modulationen, die Feierlichkeit und der Ernst dieser Musik stießen geradeso ab wie bei Wagner, mit dem er diese neuen Erscheinungen gemein hat. Außerordentlich litt Verdi unter dem Verfall der Dichtung. Bei Werken wie »*Rigoletto*«, »*Traviata*« ist der Haupteindruck beklemmend, Schrecken über die Leere einer Zeit, die in solcher krankhaften Richtung nach Poesie sucht, Bedauern über das musikalische Talent, das an dergleichen ekelhafte Geschichten hinausgeworfen ist. Wie die Romantik eine Geistesgefahr ist, das sieht man in der Geschichte der modernen Oper! An den nichtigen Texten brach sich die Kraft Verdis, sein dramatischer Sinn wird schwächer. Er macht Konversationsmusik wie Auber und arbeitet mit Musikeffekten wie Meyer-

---

[1] E. Chezzi: ›G. Verdi‹, Firenze 1901; A. Basevi: ›Studio nelle opere di G. Verdi‹, Firenze 1859; C. Ricci: ›G. Verdi e l'Italia musicale all'estero‹, Bologna 1889; H. Kretzschmar: ›G. Verdi‹, Jahrbuch Peters 1913.

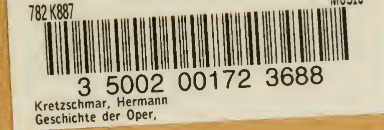
beer. Noch im »Troubadour« führt der Weg zum Herrlichsten, was die moderne romantische Oper besitzt — die Romanze, die Stretta des Manrico, die Zigeunerszene, der Sterbechor mit der Totenglocke, das Wiegenlied, das Schlußduett des Liebespaares — durch eine Sphäre von Trivialität. Mit der »*Forza del destino*«, deren Text von Piave ist, tritt die Wendung ein. Hier zeigt sich zum ersten Male der Einfluß Wagners stärker im architektonischen Plan der Oper; in »Aida« blicken die Elsaszenen des »Lohengrin« deutlich durch. Hier steht Verdi zugleich auf dem Gipfel der ihm eigenen Begabung, es ist das an charaktervoller Melodik reichste Werk der ganzen neueren Operngeschichte. Das Band, das ihn mit den Franzosen verknüpft, hat Verdi hier bis auf einen letzten dünnen Faden, der nach der »Afrikanerin« hinführt, zerschnitten. Im »Othello« und »Falstaff« ist der alte Meister mit einem rührenden Eifer ein Schüler Wagners geworden; leider hat er die Frische und Glut darüber eingebüßt. Aber Italien ist durch ihn der neuen Kunst gewonnen und wird in der Zukunft der Oper wieder wichtig sein.

Die guten Kräfte aller Länder haben sich heute um das Ideal Wagners geschart. Die Zeichen für die fernere Entwicklung des Musikdramas stehen günstig. Immer wird sie vom Wechsel der allgemeinen politischen und musikalischen Strömungen mit abhängig sein. Möge es der Oper nie an Freunden fehlen, die bei allem Wandel des Geschmacks daran festhalten, daß sie ein hohes dramatisches Ziel hat. Das einzige Kennzeichen für Wert und Unwert, das uns die Geschichte lehrt, ist die dramatische Ehrlichkeit. Eine Oper ist gut, wenn die Musik dient, sie ist schlecht, sobald sie selbstherrlich wird. Von diesem Grundsatz aus kann auch das Publikum, die Neuerscheinungen prüfend, an einer heilsamen Entwicklung der Oper mitarbeiten.





Register.



ML 1700 .K73

Kretzschmar, Hermann, 1848-
1924.

Geschichte der Oper

